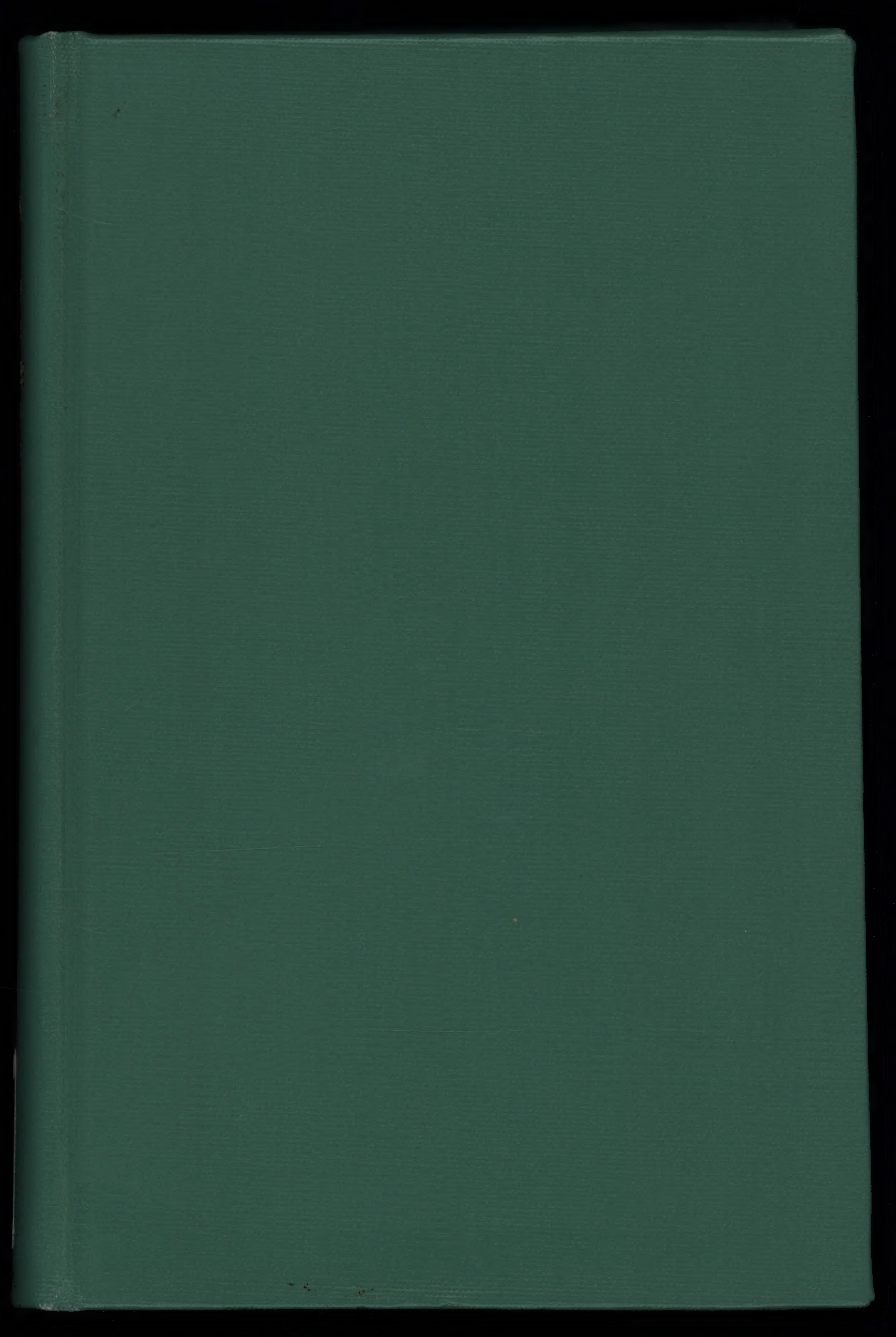
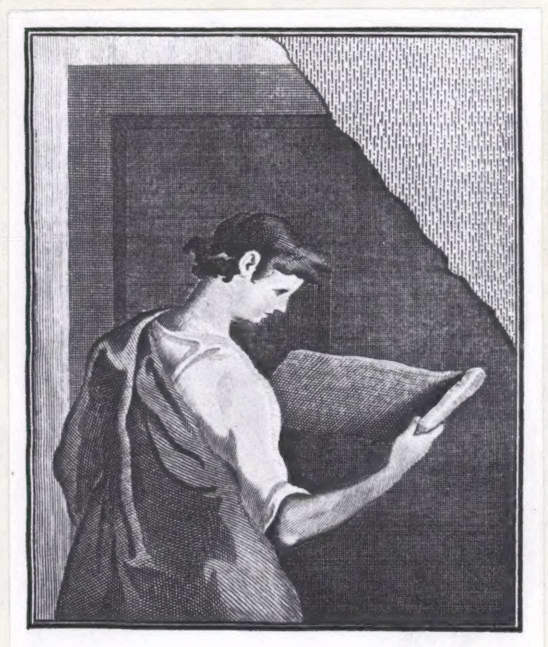
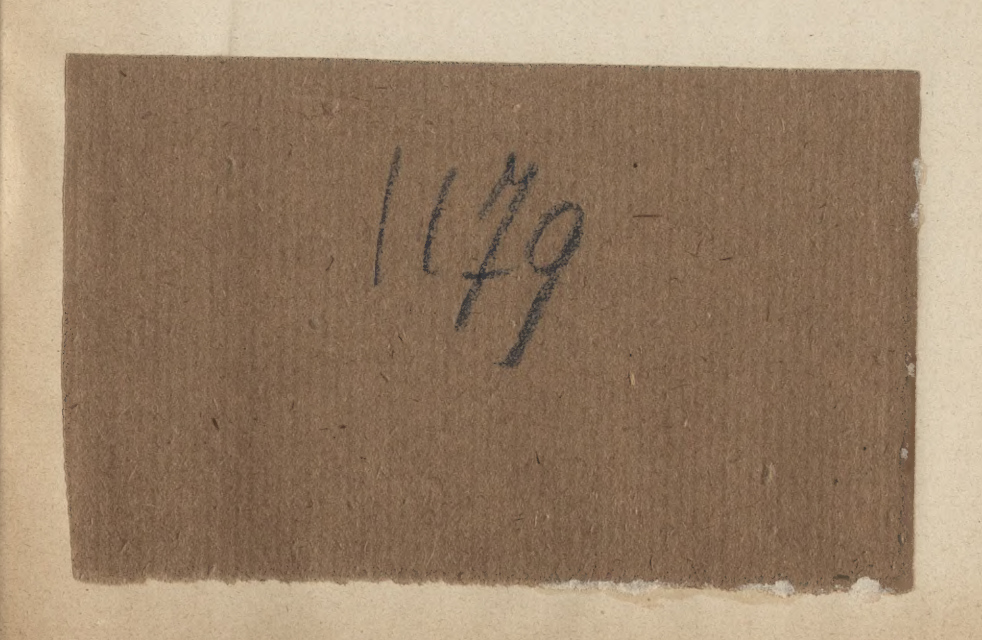






LA JEUNESSE DU PÉRUGIN

ET LES ORIGINES DE L'ÉCOLE OMBRIENNE

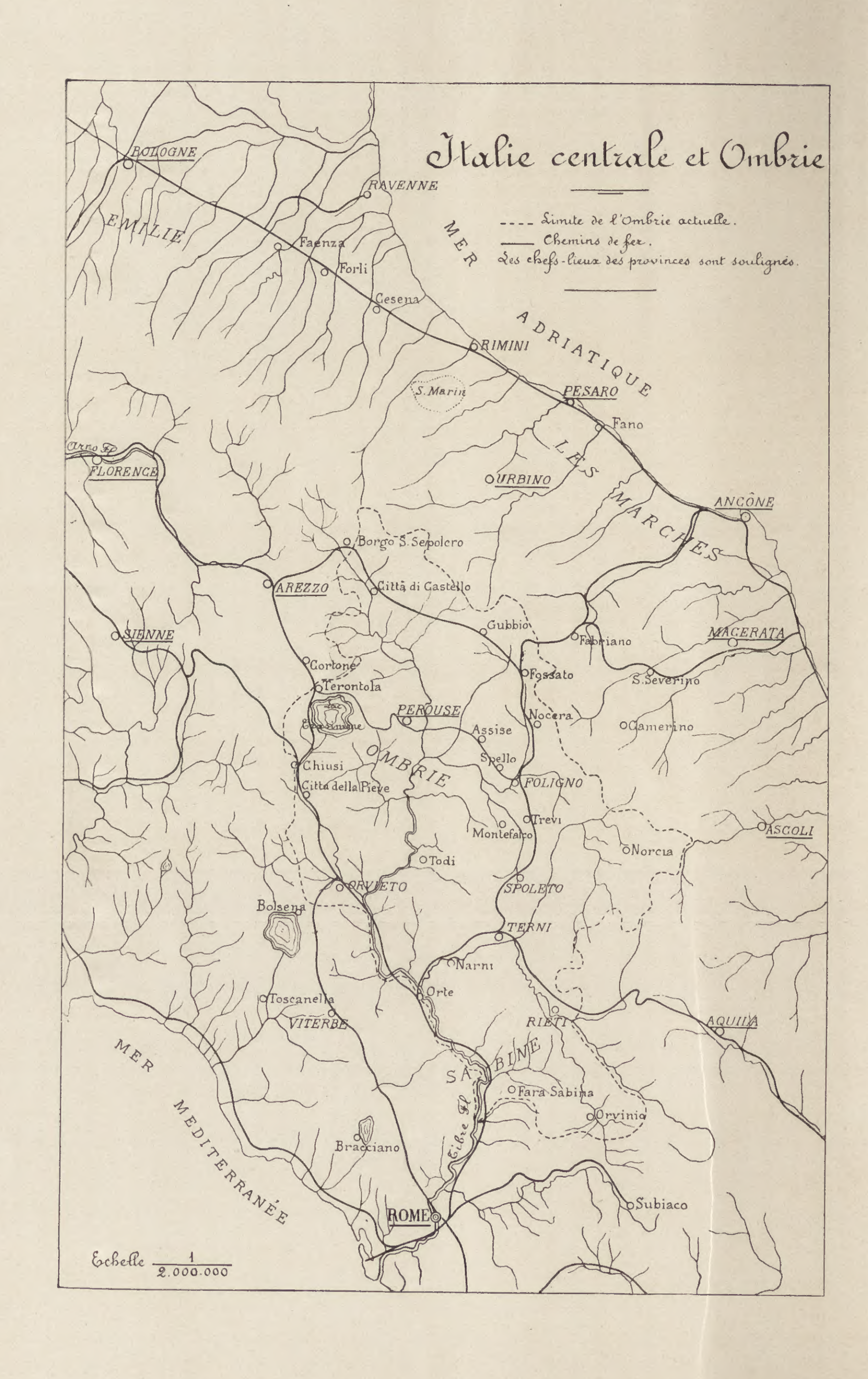


DU MÊME AUTEUR :

PÈLERINAGES OMBRIENS, Études d'Art et de Voyage, 1 vol. in-8°, avec 46 gravures. — Paris, 1896.

LA VIE ESTHÉTIQUE, Essais de critique artistique et religieuse, 1 vol. in-12. — Librairie académique Perrin et Cie. Paris, 1898.

Ces ouvrages se trouvent également à la Librairie Oudin.


Italie centrale et Ombrie
---- Limite de l'Ombrie actuelle.
—— Chemins de fer.
Les chefs-lieux des provinces sont soulignés.
BOLOGNE
RAVENNE
EMILIE
Faenza
Forli
Cesena
MER ADRIATIQUE
RIMINI
S. Marin
PESARO
Fano
URBINO
LES MARCHES
ANCÔNE
FLORENCE
Borgo S. Sepolcro
AREZZO
Città di Castello
Gubbio
Fabriano
MACERATA
SIENNE
Cortone
Terontola
Fossato
S. Severino
PEROUSE
Nocera
Camerino
Assise
Chiusi
OMBRIE
Spello
FOLIGNO
Città della Pieve
Trevi
Montefalco
ASCOLI
Norcia
Todi
ORVIETO
SPOLETO
Bolsena
TERNI
Narni
Orte
Toscanella
VITERBE
RIETI
AQUILA
MER MEDITERRANÉE
SABINE
Fara Sabina
Orvinio
Tibre Fl.
Bracciano
ROME
Subiaco
Echelle 1/2.000.000

Abbé BROUSSOLLE

AUMONIER DU LYCÉE MICHELET

LA JEUNESSE DU PÉRUGIN

et les Origines de

L'ÉCOLE OMBRIENNE

PRÉFACE DE J.-K. HUYSMANS

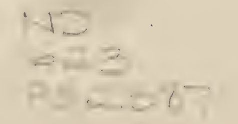
Ouvrage orné de 130 Dessins et Gravures

PARIS

H. OUDIN, ÉDITEUR

10, RUE DE MÉZIÈRES

1901



DÉDICACE

Je dédie ce livre à tous ceux qui m'ont aidé à le faire ; mais leur nombre est si grand que je ne saurais ici rappeler tous leurs noms. Ils ne m'accuseront pas, pour cela, de les avoir oubliés.

Je remercie cependant M. Müntz, l'éminent historien de la Renaissance italienne, d'avoir bien voulu accepter l'hommage de ce travail qu'il suivait depuis de longues années, m'encourageant sans cesse à le publier, malgré l'aveu que je lui faisais de ses douloureuses imperfections.

Ce m'est encore un devoir de reconnaissance de nommer ici M. Alinari, qui a été, pendant tout le cours de mes études, mon principal collaborateur, et le plus sûr. Les images que je lui dois seront, sans doute, la partie la plus intéressante de mon livre, la plus inédite, en tout cas. C'est à lui qu'en revient tout l'honneur : je n'ai garde de le méconnaître et je ne saurais assez l'en remercier.



PRÉFACE

☘☘☘☘☘

Une histoire générale de la peinture ancienne de l'Italie, écrite en français, manque. Elle existe à l'étranger, mais nous, nous en sommes encore réduits aux vieilles traductions de Vasari et de l'abbé Lanzi, car l'on ne peut décemment considérer ainsi que de complètes annales, les volumes de Coindet ou de Stendhal ou les notices bâclées à la grosse, sous la férule de M. Charles Blanc ; et, d'autre part, « l'Art chrétien » de Rio est passé de ton et peu au courant depuis que les recherches effectuées par d'opiniâtres monographes ont bouleversé les biographies, tenues jusqu'alors pour exactes, des peintres et changé les attributions de nombre de panneaux et de toiles. Somme toute, à l'heure présente, nous ne possédons comme vue d'ensemble sur les peintres de l'Itatie que l'ouvrage de M. Lafenestre dont un premier volume a paru dans la collection de l'Enseignement et des Beaux-Arts ; mais ce tome ne contient guères, faute de place, que des noms et des dates ; c'est une nomenclature, un memento ; ce n'est pas plus.

En attendant qu'à l'aide des volumes parus à l'étranger, ce

travail s'opère et celui qui l'entreprendra peut s'attendre à peiner sur de laborieuses énigmes, car l'ancienne peinture de l'Italie se subdivise en une multitude de branches : écoles de Florence, de Sienne, de Toscane, d'Ombrie, de Rome, de Naples, de Padoue, de Ferrare, de Vénétie, d'autres encore, et elles s'enchevêtrent de telle sorte qu'il est difficile de reconnaître dans ce fouillis quelles sont les branches mères, les rejetons et les greffes, M. l'abbé Broussolle a suivi le petit sentier jadis frayé par Passavant et il a défriché les territoires des alentours, donné un peu de clarté et un peu d'air à cette région de l'art si peu connue, qu'est l'école de l'Ombrie.

Si la définition du vieux poète d'Esternod : « Ma patrie, c'est où je suis bien » — moi je dirais plus volontiers : « Où je prie bien », est exacte, — il faut avouer que M. l'abbé Broussolle devrait être né, non en France, mais dans l'Ombrie, car ce pays est son lieu d'élection, le pays où il se sent à l'aise et vraiment heureux. Il faut lire un intéressant volume qu'il édita, en 1897, sous ce titre : « Pèlerinages Ombriens », pour se rendre compte de ses transports d'enthousiasme lorsqu'il parcourut pour la première fois cette contrée ; il exulte dans les églises, il prône les habitants, il exalte les horizons, il célèbre l'Eden réinstallé, ici-bas, ce qui ne l'empêche point, d'ailleurs, de fouiner dans les bibliothèques, de compulser les archives des notaires et des municipes, de scruter les anciennes bannières des confréries, d'examiner à la loupe tous les panneaux de peinture, de rechercher des documents inédits pour savoir d'où viennent ces tableaux, et quand il ne parvient pas à dénicher leur acte de naissance, il se console de sa peine en se livrant à d'insinuantes suppositions qui laissent d'abord perplexe, puis finissent, sinon par vous persuader complètement, au moins par vous séduire assez pour que l'on ne veuille pas se donner le regret, en les retournant trop, de n'y plus croire.

J'ai retrouvé le même homme, plus contenu, plus rassis pourtant, dans ce nouveau livre ; c'est le même procédé de

furetages et de recherches ; et aussi de conjectures, mais ici encore, ces fictions sont si prévenantes, alors qu'elles se cantonnent dans le douaire des vrais primitifs, que l'on se sentirait une parfaite mauvaise grâce à ne pas les accueillir. L'histoire n'est-elle pas d'ailleurs, si on l'envisage à un point de vue un tantinet paradoxal, un éternel peut-être et un perpétuel devenir? Des pièces prouvent d'une façon péremptoire tel fait et, le lendemain, une nouvelle pièce que l'on ignorait détermine exactement le contraire ; c'est une escarpolette où chacun des exposants est tour à tour en haut et en bas, où chacun, à tour de rôle, a raison et tort. L'histoire n'est, au demeurant, prenante que par le talent de l'écrivain, que par la façon dont celui qui la raconte se l'imagine ; et c'est pourquoi, sans doute, l'histoire la plus inexacte et la plus fausse qui soit, celle de Michelet, est la seule qui se puisse lire ; dans ces conditions, si le plat est bien préparé, qu'importe une illusion et une hypothèse de plus ou de moins? aussi n'est-ce pas moi qui chicanerai M. l'abbé Broussolle sur les siennes, s'il en a !

Qu'est-ce que l'Ombrie? se demande-t-il d'abord ; la question semble oiseuse et elle ne l'est nullement, car personne ne sait au juste où commençait et finissait autrefois cette province ; après l'énuméré de raisons qui paraissent plausibles, l'écrivain « l'assimile presque à la totalité de l'ancien domaine temporel des Papes, celui d'avant la conquête piémontaise ».

Et son plan d'excursion arrêté, il rafle pour ainsi dire le terroir, allant jusque dans les plus petites bourgades, en quête de débris de panneaux et de restants de fresques ; il les confronte avec les œuvres mieux conservées et plus connues et parfois il suggère de singuliers rapprochements, vous signale des filiations, des airs de famille, indique, avec des points de repère, de fructueuses pistes.

Ce livre représente, en somme, un travail énorme ; dans ses pages apparaissent des peintres que trop de nos musées ignorent, des peintres éloquents, parlant une langue barbare et magni-

fique, des peintres qui avec l'Angelico formèrent ce petit groupe d'artistes mystiques dont les œuvres s'élevèrent, comme de merveilleuses oraisons colorées, jusqu'au moment où le paganisme de la Renaissance infecta la peinture religieuse de son virus érotique et souilla, en même temps que le catholicisme, sa manière de s'exprimer en art.

Parmi ces primitifs dont les panneaux si ardemment prièrent, M. l'abbé Broussolle nous en décrit plus longuement quatre qui vécurent au XVe siècle : Ottaviano Nelli, Benedetto Bonfigli, Boccati da Camerino et Niccolo Alunno. Pour moi, la partie vraiment supérieure de son œuvre est là.

Ottaviano Nelli, il nous le montre en ses fresques enfouies à Foligno, dans l'ancienne chapelle du palais des Trinci, énergique et rude, persuadant moins par la douceur que par la force ; il le dépeint tel qu'un naturaliste, pieux et farouche. Son histoire de la Vierge, qui est un commentaire presque textuel des évangiles apocryphes si en faveur au Moyen-Age, il nous la raconte mot à mot ou plutôt tableau par tableau; il nous relate par le menu l'originalité de cette traduction dans l'idiome des couleurs et des lignes, nous fait toucher du doigt les défauts et les qualités, puis il amène, comme un repoussoir qui aide les deux artistes à se faire mutuellement valoir, les œuvres de Bonfigli, son *Adoration des Mages* si naïve, ses funérailles de saint Louis, si certainement véridiques, avec les attitudes diverses de la douleur signifiées par les postures et les traits de ces moines qui entourent le saint sur son lit de mort. Il révèle comment, avec ce peintre, l'art mystique peut s'affirmer par des termes différents, comment après l'accent un peu âpre d'Ottaviano Nelli, le Bonfigli susurre d'exquises tendresses lorsqu'il invente le type gracieux de ses vierges et de ses anges ; puis, en passant, il écorne, s'il n'abat complètement, la légende de Fiorenzo di Lorenzo que de récents enthousiasmes promurent grand peintre ; il décèle l'inanité de la découverte, déclare qu'il n'existe qu'une œuvre authentique de ce peintre, dépiote les arguments de Crowe et de Cavalcaselle qui l'im-

posèrent; là, et plus loin, lorsqu'il s'agit de la Vierge de Piero della Francesca acquise par le musée du Louvre, il s'atteste démolisseur placide et têtu, prenant son temps, détruisant pièce à pièce l'échafaudage longuement dressé par les critiques, restituant, mais avec moins de certitude, à Benedetto Bonfigli, cette œuvre.

Ces pages que plus tard, avec de nouveaux arguments, d'autres écrivains contrediront peut-être, ne sont pas l'un des moindres ragoûts de ce livre : mais si celles-là sont destructives, combien celles qu'il consacre à ces deux grands peintres de l'Ombrie, Boccati da Camerino et l'Alunno sont déférentes et amicales ! L'affection sourd sous chacune des lignes ; les vieux maîtres si oubliés ont trouvé en ce siècle, qui s'en désintéresse, un enthousiaste ami. Devant la Madone de la pinacothèque de Pérouse de Giovanni Boccati, M. Broussolle s'écrie, ravi : qu'« il faudrait aller à Pérouse rien que pour se réjouir l'âme devant le tableau de ce naïf ombrien et goûter pendant quelques heures aux très rares délices d'une belle vision du paradis ». Il vante des Anges exquis qui déchiffrent de la musique, et voilà que moi, qui n'ai pas vu cette œuvre, je m'évade de Pérouse à Gand, dans l'église Saint-Bavon, devant l'un des volets de *l'Agneau Pascal* des Van Eyck qui représente justement le même sujet, une psallette d'anges si précisément observés que les anciens chroniqueurs distinguaient aisément déjà, dans ce chœur de purs Esprits, ce qu'ils appelaient alors « les dessus et les basses, les ténors et les hautes-contre ».

Et maintenant que nous sommes à Gand, nous pouvons presque y rester, car, en art, les villes de l'Ombrie et la cité de Gand se touchent. Niccolo Alunno semble, en effet, plus Flamand qu'Italien. Il eut, en tout cas, le concept d'art de Bruges et ce goût de l'intérieur si cher aux Flandres. En de suggestives lignes, M. l'abbé Broussolle nous le montre, travaillant à Foligno, dans sa petite maison de la place Sant' Agostino, peignant des retables pour d'autres villes, mais

voulant, pour n'être pas dérangé, que les acquéreurs viennent chercher chez lui les commandes prêtes. Cet Alunno qui a peint des Madones mélancoliques fut, à sa manière, un peintre de portraits, un vrai Flamand par l'énergie de son naturalisme, par son souci du détail, par son besoin d'être vrai, et l'écrivain se demande s'il n'a pas retrouvé parmi les Crucifixions anonymes des musées de Bruxelles et d'Anvers, des panneaux qui sont de lui.

Et c'est le moment de poser cette question : Quelles sont les origines de la peinture en Ombrie ? L'on n'y a jamais, que je sache, répondu d'une façon bien nette. Tout en ne pouvant rien affirmer de précis, M. l'abbé Broussolle répond, lui, par une hypothèse qui me séduit fort, je l'avoue.

Que l'école siennoise ait exercé, dans les premiers temps, une certaine influence sur celle de l'Ombrie, tout le monde est d'accord ; mais arrivés, au point où nous mène M. Broussolle, à la fin du Moyen-Age et au commencement de la Renaissance, c'est autre chose. Si les peintres de ce temps subirent une pression, ce ne fut plus celle de leurs compatriotes, dont ils s'éloignèrent, et cette pression, c'est à l'école des Flandres que l'écrivain l'attribue.

Il appuie son opinion de motifs qui me paraissent valables ; les peintres flamands étaient alors très connus en Italie. Roger Van der Weyden était venu à Rome. Juste de Gand avait vécu, une dizaine d'années, à la cour de Frédéric, à Urbino, et il y avait laissé cette merveilleuse *Cène* qui existe encore au musée des Beaux-Arts de cette ville ; enfin les collectionneurs étaient alors très entichés des œuvres flamandes, et Richard Portinari, pour en citer un, faisait venir de Bruges, pour être placée à l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, qu'elle n'a pas quitté, l'*Adoration des Bergers* de Van der Goes. Il n'y aurait donc rien de surprenant à ce que les admirables artistes des Flandres aient aiguillé leurs confrères sur cette voie du naturalisme mystique, qui fut, en somme, la grande voie de l'art chrétien, au Moyen-Age.

Il y aurait évidemment des preuves plus certaines à fournir ; ce serait une recherche des plus enviables, et j'espère bien que M. l'abbé Broussolle la tentera et videra à fond cette question.

Nous sommes arrivés à la partie du livre qui traite de la jeunesse du Pérugin. Ici, je m'arrête, les tableaux et les reproductions que je connais de ce peintre ne m'incitent pas. Je ne sais s'il fut incrédule, comme tous le prétendent ; M. Broussolle le nie, mais mollement ; dans tous les cas, un fait est certain : pour ne prendre que ses œuvres du Louvre, nous sommes en face de Madones et de Saints qui n'en sont pas. Ce sont des Apollon et des Aphrodite ; ses toiles sont tout ce que l'on voudra, sauf de l'art catholique et mystique ; et, après lui, ce fut son élève, l'odieux Raphaël, qui, avec ses matrones douceâtres et ses nourrices purement humaines, nous conduisit par une longue filière et de lentes transitions aux épouvantables niaiseries des marchands de saintetés de la rue Saint-Sulpice et de la rue Madame !

Quant au talent même du Pérugin, il est, selon moi, de second ordre ; mais parmi les avis très divers que M. l'abbé Broussolle exprime sur le compte de ce peintre, j'en trouve un qui nous met tout à fait d'accord, je pense. Il dit, en effet, dans son Introduction : « Le Pérugin oublia trop vite qu'il était peut-être né pour exercer uniquement, ainsi que ses confrères ombriens, bien qu'avec plus de succès, le modeste métier d'artisan. » Ça, c'est parfait !

Je ne veux point clore ces courtes lignes, sans signaler, parmi les très curieuses pages que ce volume détient, une vraiment exquise entre toutes, celle où l'auteur fait jaillir devant nous l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano. Pour moi, la seule critique d'art qui mérite qu'on l'adule doit se comprendre de la sorte : il faut résumer la biographie du peintre et les origines de son art, montrer ses tenants et ses aboutissants, expliquer le sujet qu'il traite, en indiquer les sources, s'il s'agit par exemple d'une vie de Saint ou d'une légende, puis

définir son talent, l'analyser en décelant les ruses de son métier et les qualités de sa technique, révéler les sensations personnelles qu'il suggère et surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie. C'est bien des choses, direz-vous ; sans doute, mais les de Goncourt les ont réalisées dans leurs définitives études sur un art que j'apprécie encore moins que celui de la Renaissance, sur l'art du XVIIIe siècle. Ce résultat peut donc être atteint, si celui qui entreprend ce travail est à la fois un commissaire-priseur et un savant, et avant tout un artiste.

Les pages sur le Gentile da Fabriano se rapprochent de cet idéal de la critique. Si je les joins aux autres si pleines d'actives recherches et de spécieuses thèses, je puis justifier, je crois, l'intérêt que ce livre de M. Broussolle mérite et les causes qui me portent à l'aimer.

J.-K. Huysmans.





INTRODUCTION

♠ ♠ ♠ ♠ ♠

Le Pérugin et l'École Ombrienne

*I. Distinction entre l'***Art ombrien** *et l'***École ombrienne.** *— Le Pérugin fondateur de l'École ombrienne est* **le Pérugin de la maturité** *: celui* **de la jeunesse** *appartient encore à l'histoire de l'art ombrien avant l'établissement de l'Ecole ombrienne.*
II. Méthode de cet ouvrage et ses principales divisions.

Le titre seul de ce livre — *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'Ecole ombrienne* — suffirait à indiquer que le sujet, d'une certaine façon, en est double. Il en résulte un inconvénient assez grave : car on ne sait pas au juste, et du premier coup, si l'auteur se propose d'y parler de la jeunesse du Pérugin ou bien, en général, des origines de l'École ombrienne.

Mais cette dualité n'est qu'apparente : en effet, le problème de la jeunesse du Pérugin et celui des origines de l'Ecole ombrienne, au fond, c'est à peu près la même chose. Seulement, pour le faire bien comprendre, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails

et de mieux préciser certaines questions — certaines expressions, si l'on préfère — qui ne sont pas toujours proposées avec une netteté suffisante.

I

L'art est une des manifestations les plus essentielles de la vie. Les peuples seuls en sont privés, qui n'ont pas encore réalisé la plénitude de leur développement, ou qu'un vice secret a empêchés d'y parvenir. La Pologne n'a pas eu d'art vraiment national, et l'on se demande encore, en dehors des applications industrielles, ce que sera l'art des deux Amériques.

On dit que l'art est un luxe. Je veux bien le croire, pourvu toutefois qu'on me permette de l'entendre, non pas comme le luxe de quelques-uns, mais comme celui de tout le monde.

Les peuples les plus oisifs ne sont pas les mieux doués pour la culture artistique. L'art, en effet, est « une activité » : il témoigne de l'exubérance et non point du ralentissement de la vie.

Les périodes les plus brillantes de l'activité artistique ont toujours correspondu à celles où se déployait, dans l'existence des peuples, leur plus magnifique énergie [1]. Avant l'arrivée de Charles VIII en Italie, les guerres interminables qui la déchiraient ne furent point un obstacle au développement de l'art national : ce n'étaient d'ailleurs que des jeux d'enfants, où l'on ne songeait guère à s'entre-tuer [2]. Le dernier quart du XVe siècle est tout rempli du fracas des grandes armées et bouleversé par les combinaisons de la haute politique : c'est alors l'époque la plus brillante de la Renaissance. La crise définitive occupe les premières années du XVIe siècle. Voici comment elle se résout : après l'abandon de la France, définitivement pacifiée, soumise et domptée par la coalition de l'Empire et de l'Eglise, l'Italie du second quart du

1. Siècles de Périclès, d'Auguste et de Louis XIV.
2. Après les plus grandes batailles, les annalistes du temps comptent deux ou trois morts, pas davantage. Aussi les Italiens s'étonnent-ils, à l'arrivée des troupes de Charles VIII, de la manière dont elles entendaient la guerre.

XVI[e] siècle s'endort enfin dans une paix qui devait durer de longues années, presque trois siècles. Ellle ne vécut, alors, que des reliefs de ce qui avait été le festin splendide de la Renaissance.

Telle est la loi générale. Se vérifie-t-elle dans l'histoire du peuple ombrien? Parmi les peuples de l'Italie, il compta toujours au nombre des plus actifs et des plus vaillants. N'a-t-il pas été, de même, un des plus artistiques?

Il a dû l'être, en tout cas, ayant réalisé, à toutes les époques de son existence, une plénitude de vie très harmonieuse. Nous avons voulu dire comment, de fait, il l'a été. La preuve en était facile à construire, agréable autant qu'instructive. La première partie de ce livre sera consacrée tout entière à résumer, à grands traits, l'histoire de l'art en Ombrie, avant l'époque de la Haute Renaissance, c'est-à-dire les dernières années du XV[e] siècle.

Cela faisait plaisir à ramasser, à travers les siècles, ces preuves très palpables d'une activité artistique qui n'avait jamais failli, et de montrer comment, de tout temps, l'Ombrie avait eu, elle aussi, des architectes, des peintres et des sculpteurs. Il n'est pas juste de prétendre que l'art, en Ombrie, ne date que du Pérugin.

Mais y avait-il vraiment, avant lui, une « Ecole ombrienne »? Le problème, ici, n'est plus tout à fait le même.

« Une école, dit M. Havard, se compose d'un ou de plusieurs maîtres, d'élèves, et surtout d'une esthétique spéciale, renfermant des principes particuliers qui, se transformant d'une génération à l'autre, finissent par constituer une tradition [1]. »

Cela étant donné, dirons-nous qu'il y a eu de tont temps, et bien avant le Pérugin, une « Ecole ombrienne »?

En étudiant l'histoire de l'art en Ombrie, nous avons bien décou-

1. H. Havard, *La Peinture hollandaise*, p. 20. Il ne sera pas inutile de noter ici les conclusions de M. Havard. « Cette absence d'enseignements, de principes arrêtés et d'esthétique spéciale, ce défaut d'autorité et d'influence chez les maîtres, ce manque d'unité de préoccupations, de but commun et d'idéal identique, nous semblent suffisants pour répudier ce nom d' « Ecole » qu'on a trop généralement admis : et c'est l'histoire de la « Peinture hollandaise » que nous allons essayer d'écrire. » Pour nous, après avoir constaté l'existence d'une « Peinture ombrienne » et d'une « Ecole ombrienne », nous abordons l'histoire de la « Peinture », pour la mener jusqu'au moment où se constitue l' « Ecole ».

vert un certain nombre de tendances assez caractéristiques. C'est d'abord une faveur particulière, sinon exclusive, pour la peinture, au détriment des autres arts, et surtout pour la peinture de dévotion. Puis une préférence marquée pour la représentation de personnages « au repos », alors que, dans le reste de l'Italie, les artistes se plaisent davantage aux histoires copieusement racontées. Il est encore facile d'y suivre, d'une façon presque continue, les souvenirs, mieux conservés, de la tradition romaine, celle, en particulier, des mosaïstes et des sculpteurs de bas-reliefs. La pénétration de l'art et de la vie y est également beaucoup plus intime que partout ailleurs ; l'art y est mêlé de très près à la religion, il y paraît vraiment une fonction religieuse, une des manifestations les plus authentiques de la foi et de la piété. Telles sont quelques-unes de ses caractéristiques. On pourrait en indiquer d'autres.

Mais tout cela ne me semble pas assez nettement marqué, surtout assez spécial, pour constituer cet ensemble de traditions bien définies où se reconnaît une véritable « Ecole ». Aucun artiste, d'autre part, ne s'est rencontré pour en arrêter la formule avec cette maîtrise qui est seule capable de l'imposer à une ou deux générations de disciples. La liberté, sinon la fantaisie, reste à chacun. L'Ombrie n'a pas eu son Giotto. Du moins elle ne l'a trouvé que sur le tard, à la fin du XV[e] siècle, et ce fut le Pérugin.

Mais c'était, il faut bien le reconnaître, un Giotto de moindre envergure. Alors que, par le seul rayonnement de son génie, le grand peintre florentin avait éteint, pour ainsi dire, toutes les lumières qui, autour de lui, essayaient de percer, le Pérugin ne réussit pas, même dans la seule Ombrie, à imposer à tous, également, les formules de son art. Son influence fut réelle et même considérable, puisqu'elle se fit sentir jusque dans le royaume de Naples. Mais dans son atelier lui-même, nombre de ses élèves,

FIG. 1. — **Le Pérugin**, *Le Mariage de la Vierge*, provenant de la cathédrale de Pérouse, actuellement au musée de Caen. Sur l'histoire de ce tableau, cf. **J.-C. Broussolle**, *Pèlerinages ombriens*, le chapitre II. On en a contesté récemment l'authenticité, mais sans beaucoup de vraisemblance. Il serait autrement intéressant de comparer ce *Sposalizio* avec celui de Raphaël, aujourd'hui au musée de Milan. M. Müntz l'a fait dans son *Raphaël* (2[e] éd., p. 110 avec deux gravures), mais peut-être un peu trop sévèrement pour le Pérugin.



FIG. I. — **Le Pérugin,** *Le Mariage de la Vierge.*

formés à la même discipline, surent bientôt retrouver une certaine liberté d'allures, presque l'indépendance : c'étaient les meilleurs. Niccolò Alunno d'autre part, et avec lui presque tous les peintres de Foligno, n'ont pas été touchés par le Pérugin. Il s'agite enfin autour de lui tout un groupe de contemporains dont l'individualité est bien marquée et qui n'ont presque rien à voir avec les habitudes de l'Ecole ombrienne. Les écrivains les plus systématiques n'ont pu s'empêcher de le remarquer : aussi appellent-ils ces artistes des transfuges et des renégats, qui n'ont pas su rester fidèles à l'idéal de « l'art mystique ».

Car l'art du Pérugin, le fondateur de l' « Ecole ombrienne », est tout ce qu'on peut imaginer de plus particulier. Il a inventé la peinture d'extase et de ravissement. Fra Angelico est peut-être plus céleste et nous fait davantage oublier la terre. Le Pérugin, tout en voulant nous en détacher, sait encore nous y maintenir et, quand même, nous la faire aimer. Ses personnages sont des créatures très avenantes, qui rêvent délicieusement du Ciel, et non point des anges venus tout exprès pour nous en causer. Il a inventé de belles âmes, mais il a su leur donner, pour vêtements, des corps splendides. Son saint Sébastien nous rappelle le jeune Apollon ou le trop langoureux Adonis. On a pu le soupçonner de paganisme, voire même d'impiété. Comme on peut aussi prétendre, tout au contraire, qu'il a trouvé pour l'art religieux, dans ce genre spécial de l'adoration, la formule la plus exquise, la seule complète et vraiment définitive. La fresque de *Sainte-Madeleine-de-Pazzi* est, dans l'ordre de la peinture contemplative, le chef-d'œuvre incontestable de l'art chrétien. C'est d'ailleurs ce que l'artiste ombrien a certainement fait de meilleur et de plus beau : il n'a jamais plus retrouvé une semblable inspiration[1].

Le Pérugin devait avoir des disciples : mais parmi eux, ceux-là seulement furent vraiment des maîtres, qui eurent la sagesse de ne pas chercher à rendre plus exquis son idéal, tellement il l'avait magnifiquement exprimé : ils n'auraient pas fait mieux, s'ils ne s'étaient pas attachés à faire autrement. Raphaël lui-même, dans la peinture d'extase, ne nous donne pas autre chose que des répli-

1. Voir la *Figure 3* et la légende de cette figure, en note, à la p. 6.

ques du Pérugin. S'il est finalement devenu plus grand que lui, c'est qu'un jour, élargissant l'horizon de son rêve, il délaissa la peinture passive pour revenir à la peinture d'action, c'est-à-dire aux plus vieilles traditions de la peinture en Ombrie. Il devint ainsi l'artiste chrétien par excellence, également capable de traduire les aspirations de l'âme qui prie, de raconter les histoires qui sont le capital de la foi, et aussi d'en célébrer les conquêtes et les plus glorieux triomphes.

Mais en faisant cela, Raphaël semblait trahir l'idéal de l'Ecole ombrienne, lequel se bornait, presque exclusivement, à la seule peinture d'extase. On l'a traité, lui aussi, de renégat, fondateur trop vanté d'une nouvelle école, l' « Ecole romaine ». Les modestes entrepreneurs de peintures votives, au XVI[e] siècle, furent en effet de plus fidèles représentants de la pure tradition de l' « Ecole ombrienne ». Raphaël y revint cependant avant de mourir. Dans le célèbre tableau de la *Transfiguration*, son testament artistique, il a introduit, comme pour payer un dernier tribut à l'idéal de sa jeunesse, la fresque que son maître, le Pérugin, avait peinte à la salle du Cambio de Pérouse.

Il a donc vraiment existé une Ecole de peinture de ce nom, avec une esthétique assez bien définie, des maîtres connus et un ensemble de traditions dont on peut suivre la trace pendant un espace nettement déterminé. Cette Ecole a une histoire. Je ne la raconte pas dans ce livre : c'est à peine si j'ai la prétention de l'aborder.

Sans doute j'y traite amplement du Pérugin, puisque la bonne moitié du volume est consacrée à l'histoire de sa jeunesse. Mais *le Pérugin de la jeunesse*, celui d'avant 1480, n'est pas encore le peintre d'extase, fondateur de l' « Ecole ombrienne ». Je le vois encore plongé, comme dirait une certaine critique, dans les préoccupations du naturalisme. Il appartient au vaillant groupe des « chercheurs ». Il étudie, il voyage, il travaille, il consulte — les autres, surtout lui-même, — il ne s'est pas encore trouvé. Je ne parle que

---

FIG. 2. — **Le Pérugin,** *Tableau du Vatican,* l'ancien retable de la chapelle des Magistrats, à Pérouse. La *Pietà* qui le couronnait se trouve actuellement à la pinacothèque de Pérouse. **Alinari,** n° 5695. Commandé à l'artiste en 1483, il le fut de nouveau, treize ans après, en 1496, et exécuté, probablement, à une date encore postérieure.



FIG. 2. — **Le Pérugin,** *Tableau du Vatican.*

de ce Pérugin encore mal défini. La critique ne s'en occupe pas, et l'opinion commune est qu'il ne mérite pas l'attention. Je respecte l' « opinion commune » ; mais, dans ce cas particulier, je suis obligé de mettre une insistance spéciale, sinon à la contredire, du moins à mieux en faire comprendre la portée.

Je veux espérer qu'on ne trouvera pas superflue toute la peine que j'ai prise à déchiffrer l'inconnu de la jeunesse de cet artiste, alors même que je ne serais arrivé qu'à des vraisemblances plutôt qu'à la plénitude de la vérité historique. Mes ambitions, en effet, ne s'élevaient pas jusque-là.

Toutefois, si je parvenais à déterminer d'une façon satisfaisante le caractère probable de la jeunesse de mon peintre, en plus de cette légère contribution à l'histoire d'un artiste qui n'est pas encore très connu, j'aurais commencé, dans le même temps, à éclairer d'une meilleure lumière le grave problème philosophique qui est au fond de l'histoire de l'École ombrienne, celui de l'art et de ses destinées quand il se met, dans certaines conditions, au service de la religion, et surtout de la piété.

Ce n'est pas le moment de m'expliquer à ce sujet : je réserve, en effet, de le faire dans les conclusions de ce livre. Il me suffira pour l'instant d'en indiquer, avec la méthode, les principales divisions.

II

Dans une première partie, nous étudierons l'art ombrien en général, plus spécialement la peinture, avant l'époque où vécut le Pérugin.

Ce tableau aurait dû être d'abord rapide, puis s'étendre et se préciser, à mesure que nous approchions de la seconde moitié du XVe siècle. De fait, c'est bien de la sorte que nous avons voulu le tracer. Nous avons cru, cependant, pouvoir y mettre une certaine liberté, au risque de paraître manquer, dans notre développement, aux sages règles de l'harmonie et des proportions.

C'est ainsi que nous parlerons, avec plus de détail qu'il eût été nécessaire, des origines lointaines de la peinture ombrienne. Nous

avons même voulu les faire précéder de quelques notes sur l'architecture et la sculpture en Ombrie avant le XVe siècle. Notre sujet, je l'avoue, ne le demandait pas. Ces hors-d'œuvre, cependant, ne seront pas tout à fait inutiles. Ils présentent, tout d'abord, un intérêt véritable et à peu près inédit ; ils contribueront ensuite à relever l'art ombrien dans l'estime de beaucoup de gens, qui ne le méprisent, peut-être, qu'à cause du peu de facilité qu'ils ont eu, jusqu'ici, pour le bien connaître et, conséquemment, pour mieux l'admirer.

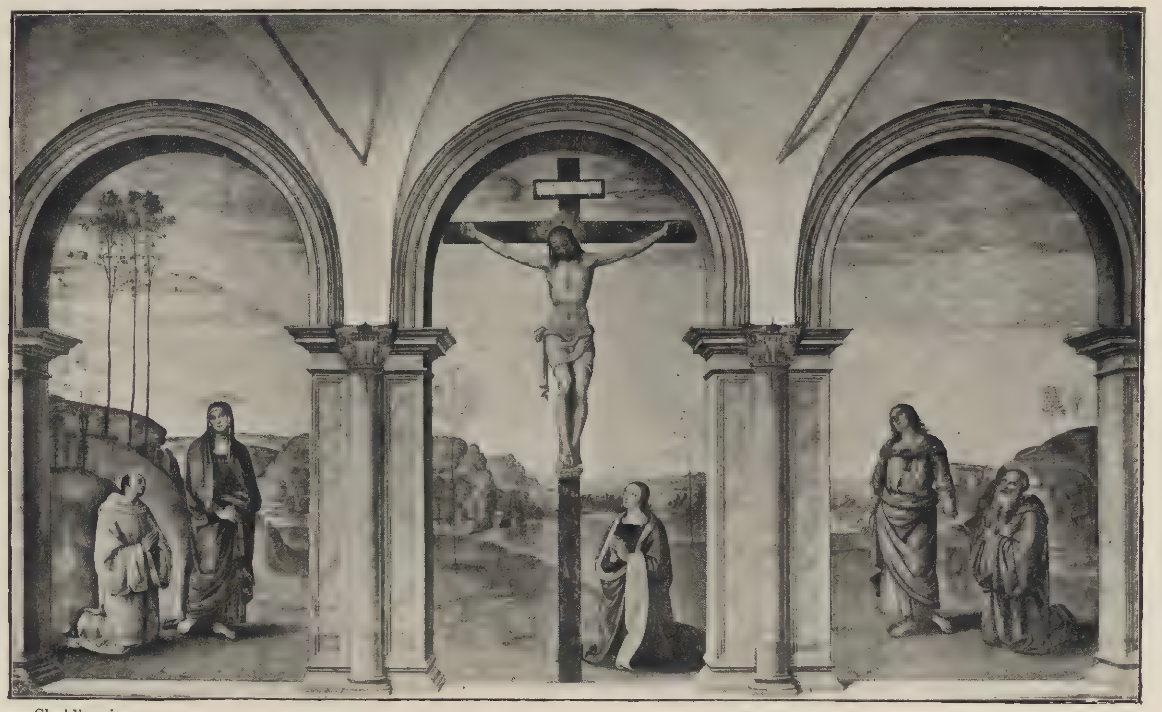
Par contre, on s'étonnera de ne pas trouver un plus grand nombre de renseignements dans certaines parties de mon sujet où l'on s'attendait, peut-être, à en trouver d'autant plus, que la matière était plus riche, et que bon nombre d'écrivains, avant nous, l'avaient déjà honorablement illustrée. Ainsi nous avons considérablement réduit tout ce que l'histoire nous apprend sur Benedetto Bonfigli et, en général, sur ses contemporains, ceux de Pérouse, et surtout ceux de Gubbio.

A mesure, en effet, que nous nous rapprochions de la seconde moitié du XVe siècle, nous devions limiter notre développement selon les nécessités particulières du but que nous nous proposions d'atteindre. Nous écrivons bien l'histoire de la peinture ombrienne avant le Pérugin, mais seulement dans la proportion où nous croyons devoir le faire pour éclaircir le problème de ses origines et de son éducation. L'école de Gubbio y a peu contribué : nous n'en parlons donc que dans la mesure où cela nous sera nécessaire afin de le prouver.

Pour les mêmes raisons, dans le tableau que nous faisons de la peinture ombrienne vers le milieu du XVe siècle, nous nous en sommes tenu presque exclusivement aux seuls points de vue qui intéressaient les origines de l'art du Pérugin. Nous avons donc

---

FIG. 3. — **Le Pérugin**, Fresque du Chapitre des religieuses de Santa-Maria-Maddalena-de' Pazzi, autrefois monastère de Cestello, à Florence. Au centre, le Christ en croix, avec la Madeleine à genoux. A droite du Christ — donc à gauche, pour celui qui regarde — la Vierge et saint Bernard. A gauche, saint Jean et le vénérable patriarche saint Benoît. C'est le chef-d'œuvre du Pérugin, la composition à laquelle il faut toujours revenir, quand on veut saisir au vif la fine essence de son talent. Cette fresque fut commencée en 1493. Elle n'est devenue populaire, de nos jours, que peu à peu, à cause de la clôture, aujourd'hui abolie, qui empêchait autrefois de la visiter.



Cl. Alinari.

FIG. 3. — Le Pérugin, *Fresque de Santa-Maddalena de' Pazzi.*

négligé un bon nombre d'artistes dont il nous eût été facile de faire connaître l'œuvre et la physionomie, Mesastris, par exemple, le contemporain et l'émule de Niccolò Alunno, ou Bartolommeo Caporali, un des principaux collaborateurs de Benedetto Bonfigli. J'ajouterai que nous nous serions volontiers oublié à traiter plus longuement de tous ces artistes, car leurs œuvres, sinon leur vie, seraient agréables à commenter. Mais cela nous aurait trop retardé, et notre livre n'y aurait peut-être gagné qu'un intérêt de curiosité. Nous n'avions déjà que trop sacrifié à ce désir de parler de choses inédites et délicieuses à faire connaître et aimer.

La seconde partie de notre livre est consacrée exclusivement à la *Jeunesse du Pérugin*.

Nous essayons de la reconstituer, d'une part en faisant l'histoire de son éducation artistique, de l'autre en recherchant quelles ont pu être les œuvres de ses premières années.

Au terme de cette double enquête, nous sommes obligé de reconnaître, et par deux fois, qu'il y aura toujours, dans l'histoire de cet artiste, beaucoup d'inconnu. Mais il nous semble bien être arrivé à cette conclusion avec une méthode suffisamment raisonnable pour permettre d'affirmer que cet inconnu fait encore partie de son histoire authentique.

Aussi bien dans sa vie que dans ses ouvrages, le Pérugin a été, pendant les années de sa jeunesse, une gloire anonyme de l'art ombrien. Il se confond alors dans la foule de ces brillants entrepreneurs de peintures de dévotion qui couvraient de fresques votives les murailles des églises d'Ombrie et décoraient leurs autels avec de grands retables. Ce n'est pas l'aspect le moins intéressant de son art. J'y verrais volontiers le meilleur de sa gloire : celle-ci ne tarde pas à s'obscurcir quand, devenu plus habile, il commence à s'illusionner lui-même sur la nature de son talent. Le Pérugin oublia trop vite qu'il était peut-être né pour exercer uniquement, ainsi que ses confrères ombriens, bien qu'avec plus de succès, le modeste métier d'artisan. L'art n'y aurait cependant pas été de trop : au service de la religion et de la piété, les entrepreneurs d'images n'en sauraient jamais trop mettre.

L'originalité du Pérugin est, toutefois, incontestable, puissante même. Pour le montrer avec une entière évidence, nous l'avons

comparé de très près avec les autres artistes, ses contemporains, ceux qu'on est tenté de lui donner comme maîtres. Aucun n'a mis, sur ses ouvrages connus, la marque évidente et décisive de son enseignement. Le Pérugin est vraiment « lui-même » : ses maîtres — car il en eut — ne lui ont guère appris que la manière de le devenir.

Afin de reconstituer, en l'absence de documents écrits, le caractère, sinon le catalogue, des œuvres de sa jeunesse, nous avons été obligé de recourir, presque exclusivement, aux documents artistiques, c'est-à-dire à des fresques et des tableaux. Mais où les prendre, puisqu'il n'y a pas de peintures connues de la jeunesse du Pérugin ?

Il semblait naturellement indiqué que nous cherchions, avant tout, dans les œuvres anonymes de l'art ombrien : elles sont nombreuses, en effet, et peuvent donner lieu à d'intéressantes discussions. Mais ces discussions, qu'il aurait fallu multiplier à l'excès, auraient en outre paru fort longues et généralement trop subtiles. Nous n'avons pas cru devoir nous servir, à l'ordinaire, de ce genre de démonstration.

Nous prenons l'œuvre connue du Pérugin, celle qui lui appartient d'une façon incontestable : par elle nous arrivons à déterminer les caractères de l'œuvre inconnue. Car nous supposons qu'il y a deux Pérugins, et le « Pérugin connu », nous le démontrerons, laisse assez bien transparaître le « Pérugin inconnu ».

Ce dernier est peut-être le plus intéressant. Si l'on admet, du moins, que ce qui fait la vraie gloire d'un artiste c'est, avant tout, sa recherche du meilleur, sa conscience et ses convictions.

Tel est le plan de ce livre et la méthode d'après laquelle il a été construit.

Son intérêt, je suis le premier à le reconnaître, au lieu d'aller grandissant, semble, au contraire, diminuer à mesure qu'il approche de sa fin. Il s'achève en des discussions parfois languissantes, toujours très particulières, alors qu'il s'ouvrait par des considérations générales et d'une allure autrement facile. Mais il n'est pas bien sûr que cela encore ne soit pas avantageux pour l'objet que je poursuivais en écrivant.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, obligé de s'occuper exclusivement du Pérugin, le lecteur en viendra sans doute à regretter les chapitres où nous parlions davantage de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Ottaviano Nelli, Bonfigli et Niccolò Alunno, par exemple, dont nous n'avons fait, cependant, qu'esquisser la physionomie, sont des figures vraiment plus sympathiques que celle du fondateur de l'École ombrienne.

J'ai d'autant moins d'embarras à le reconnaître, que cette constation répond à une des idées maîtresses de ce volume. Les artistes les plus intéressants de l'Ombrie sont, en effet, les peintres antérieurs au Pérugin et à la fondation de l'École ombrienne.

Mais le Pérugin — le Pérugin de la jeunesse — fut quelque peu de ceux-là ! C'est enfin la raison pour laquelle nous pourrons, tout de même, nous y intéresser.



PREMIÈRE PARTIE

♣♣♣♣♣

LA PEINTURE OMBRIENNE AVANT LE PÉRUGIN



LIVRE PREMIER

L'ART OMBRIEN AVANT LE MILIEU DU XVe SIÈCLE

♠ ♠ ♠ ♠ ♠

CHAPITRE PREMIER

Géographie artistique de l'Ombrie

I. L'Ombrie historique avant la conquête romaine. — Elle se définirait assez bien par opposition à l'Etrurie, c'est-à-dire le pays qui s'appellera plus tard **la Toscane.**
II. L'Ombrie au Moyen-Age et jusqu'à nos jours. — La géographie ombrienne est alors pleine d'incertitude et de convention.
III. L'Ombrie artistique. — Les limites idéales de l'Ombrie artistique correspondent à peu près à celles de l'ancien Etat Pontifical. — L'art ombrien, qui est à peu près exclusivement religieux, n'a rien à voir avec l'art florentin : ils sont, l'un et l'autre, en opposition complète et irréductible.

DEVANT sans cesse, au cours de ces études, disserter sur les « peintres d'Ombrie », il importe beaucoup de savoir, au préalable, de qui nous voulons parler. Les peintres ombriens seront pour nous ceux qui, par leur naissance, appar-

tiennent à l'Ombrie, alors même qu'ils auraient passé la plus grande partie de leur existence hors de leur patrie, comme l'ont fait, par exemple, Gentile da Fabriano et Bernardino Pinturicchio. Mais, qu'est-ce que l' « Ombrie » ? Et quelles sont ses limites ?

Je ne vois pas que les historiens, ceux de l'art pas plus que les autres, aient jamais essayé de le dire avec exactitude. Cette négligence est regrettable, car elle rend impossibles toutes les considérations un peu générales. De là vient, en partie, le peu de netteté des opinions courantes sur les peintres d'Ombrie et la nature de leur talent.

On a beaucoup trop resserré les limites de la peinture ombrienne, dans l'espace et dans le temps. Il est bien évident qu'en la bornant à Pérouse et à Foligno, comme si elle ne devait être que l'histoire du Pérugin et de Niccolò Alunno, on en parlera d'une façon beaucoup plus particulière que si on y faisait entrer d'autres pays et d'autres noms. On a sans doute le droit de limiter son sujet ou de l'étendre à son gré. Nous nous garderons bien de le contester : mais nous avons la prétention, nous aussi, d'user largement de ce droit.

De même que nous ne voulons pas réduire à la seule existence du Pérugin toute l'histoire de la peinture ombrienne, ainsi nous reculerons les limites artistiques de l'Ombrie bien au delà des bornes qu'on lui assigne généralement : nous l'assimilerons presque à la totalité de l'ancien domaine temporel des Papes, celui d'avant la conquête piémontaise. L'art ombrien sera pour nous l'art même de l'Eglise, et si nous le considérons principalement en tant qu'il s'est développé dans les trois villes de Gubbio, de Pérouse et de Foligno, c'est que le centre de l'Etat Pontifical — son cœur, son âme, sinon sa tête — était vraiment là.

Mais avant de développer ces conclusions, nous allons montrer que les limites de l'Ombrie, et par conséquent sa définition géographique, n'ont jamais été arrêtées exactement, ni par l'histoire, ni par la tradition. Car il y aurait témérité, autrement, à y substituer une définition nouvelle : elle serait, pour le moins, arbitraire, et peu raisonnable, par conséquent. Voyons donc rapidement, à travers l'histoire, quelles ont été les destinées de la géographie ombrienne. Nous serons plus à l'aise, après en avoir constaté les

incertitudes, pour les arrêter aux convenances particulières de notre sujet[1].

I

Pas plus sur l'origine du nom de la province, que sur celle des peuples qui l'occupèrent tout d'abord, les écrivains les plus compétents n'ont réussi à se mettre d'accord, qu'il s'agisse d'histoire, d'art, ou simplement de linguistique.

J'aime les vieux auteurs qui font dériver le mot « Ombre » du celtique « Ambra » ou « Amhra », lequel signifierait « vaillant, courageux ». Et ceux-là me charment encore qui, s'appuyant sur de vénérables autorités, nous expliquent que le nom d' « ombrien » fut d'abord porté par les « Imbri », ainsi appelé parce que... au lendemain du déluge, *imbribus superfuerunt*. On ne saurait, en vérité, ne pas se déclarer satisfait d'une explication qui nous ramène jusqu'à l'époque de Noé, tout simplement.

Pourquoi faut-il que, même en réunissant tous leurs efforts, philologues, historiens, linguistes et archéologues n'aient pas réussi à mieux éclairer le problème des relations primitives entre les Ombriens et les Etrusques ? Cela eût été pour nous du plus haut intérêt, et nous aurait permis de mieux contrôler la thèse que, plus tard, nous émettrons discrètement : à savoir que l'art ombrien est, avant tout, l'art latin, celui de Rome, et qu'il se comprend surtout par ses contrastes avec celui de la région voisine, la Toscane — l'ancienne Etrurie, — où le sens grec, pour ne pas dire oriental, est tout autrement accusé.

Depuis l'époque la plus lointaine jusqu'aux années de la Renaissance, les Ombriens et les Etrusques ont toujours été en opposition directe et irréductible.

Quelle que soit l'époque à laquelle les Etrusques descendirent en Italie, il semble bien qu'ils représentent beaucoup moins bien que les Ombriens le fond même de la culture italienne primitive. C'est d'abord qu'ils y sont arrivés postérieurement. Puis il y a trop de nuances de leur caractère qui ne s'accordent aucunement

1. Consulter, pour ce chapitre, la carte placée en tête du volume.

avec celles de la race latine. Cela tient surtout à la nature particulière de leur tempérament. Leur sensualisme, par exemple, est extrême, et ils dépassent, par les orgies de leur imagination, ce que l'art décadent de toutes les époques a jamais inventé de plus raffiné. Voilà qui ne se lit pas, la chose est sûre, dans leurs sculptures archaïques, ni même aux plaques peintes qui formaient le revêtement ou le couvercle de leurs tombeaux. Mais, à ouvrir complètement ces derniers, on a fait souvent d'étranges découvertes. Avec les dépouilles de leurs morts, les Etrusques y enfouissaient une multitude d'objets précieux. On les y a retrouvés en grand nombre : leur intérêt est considérable, mais je ne voudrais pas me charger de raconter, par exemple, toutes les histoires dont leurs bijoux et leurs miroirs étaient illustrés. C'est l'Orient dans ce qu'il a de moins idéal et de plus grossièrement sensuel.

D'après les plus récentes découvertes de l'archéologie, cette origine asiatique des Etrusques est devenue, je le sais, un peu moins probable [1]. Sans en nier tout à fait le caractère oriental, on tend à l'expliquer, non plus « par le charme des souvenirs, mais, au contraire, par l'attrait de la nouveauté ». L'Asie aurait, dit-on, influé sur l'art étrusque, non point au début, mais à une époque beaucoup plus tardive de son développement.

D'autres savants maintiennent toutefois l'ancienne hypothèse, en se plaçant, par exemple, au point de vue de l'ethnologie. Voici, entre autres témoignages, celui d'un écrivain dont on ne peut nier la compétence : « Primitifs habitants des côtes de la Grèce, les Etrusques étaient des Pélasges, en contact avec l'Egypte, et se mêlant aux populations sémitiques de l'Asie, dès le XIVe siècle avant notre ère. Ils se regardèrent longtemps comme des étrangers en Italie même, où ils s'établirent d'abord sur les rives du Pô. Ce sont eux qui y introduisirent les éléments de la civilisation orientale, l'écriture phénicienne, un art aussi asiatique qu'égyptien. Ils y ont apporté aussi du sang des fondateurs des empires sémitiques d'Asie. Et c'est ainsi que plus d'un de leurs profils nous rappelle

1. Cf. les travaux de M. Helbig sur les tombes de Corneto. M. G. Boissier en a donné un excellent résumé dans ses *Nouvelles Promenades archéologiques*. Hachette, 1890.

nettement celui des antiques Assyriens, depuis si longtemps disparu[1] ».

Ce type de l'ancienne race étrusque s'est conservé, même jusqu'à nos jours, dans la race toscane. On en trouve un exemplaire achevé dans le portrait du Dante, celui que peignit Giotto, dans la chapelle du Podestat, à Florence[2]. « La tête est longue, dit Edwards, et par conséquent peu large, le front haut et développé, le nez recourbé, de manière que la pointe reste en bas, et les ailes du nez relevées, le menton proéminent[3]. »

Dans le type latin, au contraire, « le diamètre vertical est court, et par conséquent le visage large ; comme le sommet du crâne est assez aplati et le bord de la mâchoire presque horizontal, le contour de la tête vue de face se rapproche beaucoup d'un véritable carré. Les parties latérales au-dessus des oreilles sont bombées, la partie inférieure du menton arrondie ».

La domination étrusque s'étendit, à un certain moment, sur la totalité de l'Italie. L'Ombrie a donc été, elle aussi, « étrusque ». Par suite de circonstances qu'on ne s'explique pas très bien, c'est même l'Ombrie qui paraît, aujourd'hui, la patrie par excellence des antiquités étrusques. Le fait est qu'elle a livré à la curiosité un nombre considérable de monuments se rapportant à cet art particulier. Et ce n'est pas fini : avant que d'avoir achevé de fouiller toutes les nécropoles dont on connaît l'existence, les archéologues auront encore, en effet, beaucoup à travailler.

Mais cette abondance, en Ombrie, de monuments étrusques, ne doit pas nous faire oublier qu'il y eût aussi une civilisation ombrienne.

1. Zaborowski, *Les Races de l'Italie*, dans l'*Italie*, 1 vol., s. d. Larousse, p. 65.

2. Cf. la *Collection des photographies de MM. Alinari*, à Florence. Alinari, numéros 4352 et 4353 du *Catalogue général*.

3. Cité par Zaborowski. — Nous retrouvons ce type toscan dans certains personnages des œuvres de la jeunesse du Pérugin. Ainsi la *Madeleine* de la *Pietà* de l'Académie de Florence, et encore la *Madeleine* de la fresque de la cathédrale de Pérouse. Tous les traits s'y rencontrent, sauf le nez busqué. Mais ce n'est point le type classique des créations péruginesques. Celui-là est vraiment ombrien, visage large, menton petit, tel, en un mot, que le décrit Edwards, en parlant du type latin.

Les Ombriens ont précédé, en Italie, l'arrivée des Etrusques. Avant que ces derniers n'y soient descendus, leur domination s'étendait même très loin, sur l'Adriatique, jusqu'aux portes de Venise. Conquis et soumis, il arriva plus d'une fois aux Ombriens de reprendre, au moins pacifiquement, quelques-uns des territoires que les Etrusques leur avaient enlevés. Les nations vaincues ne s'effacent jamais complètement devant leurs vainqueurs : elles gardent toujours le meilleur de leurs qualités personnelles, la fine essence de leur âme, le fond même de leur tempérament, l'amour enfin d'autres choses que celles auxquelles leurs vainqueurs avaient l'habitude de s'intéresser.

Les Ombriens vinrent en Italie par le Nord, et s'établirent tout d'abord dans la Ligurie. De là, ils s'avancèrent, le long de l'Adriatique, jusqu'à Rome. Ils constituent le principal apport du vieux fond latin.

Les anciens annalistes de l'Ombrie aiment à parler de l'époque où la domination de leurs ancêtres s'étendait sur la plus grande partie de l'Italie. Leurs arguments, je l'avoue, ne sont pas d'une extrême précision, surtout quand ils cherchent à les localiser dans le temps. Mais enfin, ils n'en manquent pas, et la seule considération du vocabulaire géographique leur en fournit déjà un bon nombre.

Le pieux Jacobilli, l'auteur érudit — trop érudit, peut-être — des *Vite de' Santi e Beati dell' Umbria*, nous explique, par exemple, comment, à une époque très reculée, l'Ombrie comptait deux divisions principales, l'Umbria Antica ou Vilumbria — d'où Vallombreuse, — appelée aussi *Umbria Thuscia*, et l'Umbria Moderna, au Sud, laquelle était située sur la rive gauche du Tibre [1].

Mais, par la suite, les divisions se multiplièrent, dans la mesure où la domination des Ombriens continuait à s'étendre. On se mit à distinguer un plus grand nombre d'Ombries : Umbria Thuscia, Umbria Sabina, Umbria Customia, Umbria Fidenata, Umbria Senonia, Umbria Camerina... etc.

1. Jacobilli, *Discorso della Provincia d'Umbria*, en tête du premier volume des *Vite*.. 3 vol. in-folio, 1647, Foligno.

Nous ne pouvons nous dispenser, encore actuellement, de recourir à des distinctions qui ne sont pas très différentes de celles-là. Nous parlerons quelquefois, au cours de ce livre, de la *Sabine ombrienne*. Et d'estimables critiques d'art, pour tourner ces difficultés de la géographie, ont inventé, en plus de l'Ecole ombrienne, celle qu'ils appellent couramment l'*Ecole ombro-florentine*. C'est là qu'ils mettent, avec Melozzo da Forli, les peintres des Marches et ceux d'Urbino, comme aussi Piero della Francesca et Luca Signorelli : car, ne voulant pas les appeler « florentins », ils ne consentent pas, néanmoins, à les ranger franchement parmi les peintres « ombriens [1] ».

En résumé, après avoir consulté les plus anciennes traditions, et sans même entrer dans un détail qui dépasserait d'ailleurs notre compétence, nous croyons que l'Ombrie primitive se définirait assez exactement en l'opposant à l'Etrurie — le pays qui, plus tard, s'appellera la Toscane. Ce sont deux peuples, deux civilisations, deux langues, deux arts aussi, très probablement, bien qu'on ne sache pas encore très bien les distinguer l'un de l'autre. De ce que la civilisation étrusque a réussi à prendre le dessus, et que nous la connaissons mieux que l'autre, il ne faudrait pas conclure que cette dernière, la civilisation ombrienne, n'a jamais existé. Ainsi, au XIII[e] siècle, le triomphe à Assise de Cimabue et de l'art florentin, ne saurait nous faire oublier les « Grecs », qu'il est censé y avoir aussi magnifiquement remplacés.

1. La classification de Burckhardt, dans le *Cicerone*, manque peut-être de netteté. Cf. J. Burckhardt, *Le Cicerone*, éd. franç. Partie II, p. 582. Il parle bien, lui aussi, de l'*Ecole florentine-ombrienne*. Mais on peut l'entendre au sens d'*Ombrie septentrionale*, expression qu'il emploie, d'ailleurs, également. Dans l'école de l'*Ombrie méridionale* il mettrait alors les peintres de Pérouse et ceux de Foligno. C'est, au fond, notre manière de voir. Nous parlerons, en effet, des *Ecoles du Nord de l'Ombrie*. — Camerino, Fabriano, Urbino, Gubbio, Borgo San-Sepolcro, — ce qui est bien l'Ombrie septentrionale.

II

Voyons maintenant, sans aborder la période romaine, quelles furent les destinées de l'Ombrie à travers le Moyen-Age, et jusqu'à nos jours. Nous y trouverons, pour le sujet qui nous occupe, encore moins de clarté. Malgré leur insuffisance, les considérations qui précèdent étaient autrement précieuses que celles qui vont suivre.

Pendant de longs siècles, en effet, il n'y eut pas, à proprement parler, d'Ombrie. Le nom même ne répondait à rien et ne servait qu'à évoquer les légendes lointaines où chaque ville allait chercher les preuves de sa noblesse et de son antiquité. L'Ombrie avait alors perdu tout ce qui, même pendant la période romaine, lui assurait en quelque manière, avec une situation à part, une géographie politique assez nettement déterminée. Pendant la domination lombarde, par exemple, elle fut la Toscane, *Tuscia*, ou le « duché de Spolète », plus ou moins partagée entre ces deux gouvernements, selon le hasard des aventures, mais sans jamais retrouver son unité politique, ni même son nom.

A partir du Xe siècle elle commence à devenir, peu à peu, mais avec des alternatives extrêmement variées, province ecclésiastique, soumise, directement ou indirectement, au Saint-Siège : elle ne forme point pour cela une circonscription politique bien déterminée. Des villes qui la constituent aujourd'hui je vois, par exemple, dans un vieux *Provinciale*, celui de 1830, que les unes étaient situées *in ducatu Spoletano*, ou bien *in Romania*, d'autres *in Marchia*, le plus grand nombre enfin toujours *in Tuscia*, depuis Orte et Orvieto, jusqu'à Chiusi, Pérouse et Città di Castello[1].

Il n'y avait toujours plus d'Ombrie. Pour montrer comment elle se reconstitua, au cours des siècles — la chose avec le nom, — il

1. Cf. l'étude de Fabre sur le *Patrimonium Sancti Petri in Tuscia* et une autre de C. Calisse : *Costituzione del Patrimonio di San Pietro in Tuscia nel secolo XV*. Arch. dell. Soc. romana di stor. pat. 1892, fasc. 1 et 2.

faudrait refaire, tout au long, l'histoire de la formation du Domaine pontifical. On y verrait, par exemple, comment des « villes toscanes » isolées, comme Pérouse, Todi ou Gubbio, après avoir fait partie d'un fief, tel que l'aurait été, par exemple, celui de Spolète [1], en furent ensuite séparées, et réunies directement au Patrimoine de Saint-Pierre. Elles n'y restaient pas souvent pour de longues années. Ces puissances locales étaient à peine détruites que d'autres se reformaient, royautés éphémères et peu consistantes, mais qui donnaient, quand même, assez de mal aux légats du Pape, dès qu'il s'agissait de les ramener de nouveau à l'obéissance envers leur maître et suzerain.

Chaque ville d'Ombrie a son histoire, qu'elle mène à sa façon, sans trop se préoccuper de celle de ses voisines. Elle joue du Pape et de sa suzeraineté, mais surtout pour s'en prévaloir, et ne veut pas y rester fidèle. Dès que l'occasion se présente, si elle la juge suffisamment favorable, elle ne manque pas de renier complètement l'autorité du Souverain Pontife. De là ces tyrannies d'aventure qui ont illustré, les unes après les autres, presque toutes les villes ombriennes, et toujours aux dépens de l'autorité pontificale. Le long séjour des Papes dans la ville d'Avignon n'avait pas médiocrement favorisé cet état de choses. Et l'on sait assez comment eurent à lutter, en plein XVe siècle, Alexandre VI et Jules II, lesquels furent cependant de terribles artisans d'unité territoriale, lorsqu'ils voulurent reconstituer celle de leur domaine et, ensuite, la sauvegarder.

Plus tard furent instituées des « délégations », et l'Ombrie en contenait plusieurs [2]. Mais il faut arriver jusqu'à Napoléon Ier pour avoir un groupement qui concorde, à peu près, avec ce que l'on considère généralement comme l'Ombrie proprement dite. Ce fut

1. Ou encore *Provincia terrarum Arnulforum* (Cesi, Macereno, etc.), *Provincia Comitatus Sabinæ* (Magliano-Fianello, etc.), le *Val di Lago* (la ceinture des villes autour du lac de Bolsena).

2. Au XVIIe siècle, l'Ombrie comprend « 13 cités, 28 terres entourées de murailles et une grande quantité de *castelli, villagi* et *casali*. Les villes sont Pérouse, Borgo di San Sepolcro, Città di Castello, Gubbio, Nocera, Assisi, Todi, Foligno, Spoleto, Trevi, Narni, Amelia et Camerino ». Jacobilli, *Lib. cit.*, p. 13. C'est à peu près l'Ombrie la plus authentique, à laquelle il manque cependant, aujourd'hui, Borgo San Sepolcro et Camerino, la patrie de Piero della Francesca et celle du délicieux Boccati.

alors que, sous le nom de *département du Trasimène*, avec Spolète pour capitale et non pas Pérouse — qui ne put s'en consoler, — l'empereur réunit, sous le gouvernement d'un préfet, la plupart des villes incontestablement ombriennes. La Sabine retournait à la province de Rome. Mais au Nord, pour garder quelque proportion, les limites du département furent un peu hésitantes : elles laissèrent en dehors un grand nombre de villes qui, même dans la division actuelle, appartiennent encore à la province de Pérouse.

En réorganisant, vers 1850, ce Domaine pontifical qu'il était à la veille de perdre, Pie IX devait, lui aussi, créer une « province d'Ombrie », avec trois délégations, Pérouse, Spolète et Rieti. Camerino n'y figurait toujours pas, ville ombrienne, cependant, des plus authentiques, mais qui fut quand même séparée de la province, comme d'ailleurs le pays d'Orvieto, et, au Nord, celui d'Urbino.

On donne aujourd'hui le nom d' « Ombrie » à l'une des soixante-neuf provinces du royaume italien. C'est la plus centrale et l'une des plus importantes, à cause de sa richesse, sinon de sa superficie, laquelle est cependant de 9474 kilomètres carrés[1].

Entourée, au Nord et à l'Est, par les provinces d'Arezzo, de Pesaro, d'Ancône et de Macerata, elle est bornée, vers le Sud, par celles d'Ascoli Piceno, d'Aquila et de Rome, cependant qu'à l'Ouest et au Nord-Ouest elle avoisine les provinces de Sienne et d'Arezzo. Division purement administrative, improvisée au lendemain de la Révolution italienne, avant l'achèvement de la conquête du Domaine pontifical, et dont les limites septentrionales s'arrêtèrent à l'endroit où, pour quelques mois à peine, s'étaient arrêtés les soldats du roi de Piémont.

C'est ainsi qu'une grande partie de la Sabine devint pays ombrien, sans le savoir, comme aussi sans le vouloir, ayant préféré rester romaine, sinon papale[2]. Et l'Ombrie d'aujourd'hui

1. La *province* d'Ombrie est divisée en six *circondari* (arrondissements), Perugia, Foligno, Orvieto, Rieti, Spoleto et Trevi.

2. A vrai dire, une partie seulement de l'ancienne Sabine appartenait expressément à la province de Rome : on l'appelait *Comarca di Roma*, et c'était une « Legazione » avec Tivoli, Arsoli, Palestrina, Subiaco, S. Vite,

descend, vers le Sud, jusqu'à Fara Sabina et Orvinio, à quelques lieues de Tivoli, aux portes de Rome. A l'Ouest, au contraire, elle fut strictement maintenue en deçà de la vallée de la Chiana, puis du Tibre, gardant à peine, avec Città della Pieve, les villes d'Orvieto et d'Orte, alors qu'à l'Est, sitôt passé Foligno, Nocera et Città di Castello, on quittait ce qui doit, pour lors, s'appeler « l'Ombrie », pour entrer dans les provinces de Macerata, d'Ancône ou d'Arezzo.

D'après la géographie courante, Urbino n'est donc pas dans la province actuelle de l'Ombrie, Urbino la patrie de Raphaël et de son père Giovanni Santi, — un des meilleurs représentants de la tradition ombrienne — Urbino où régna, pendant de longues années, la famille des Montefeltro, cette « glorieuse dynastie » ainsi que l'appelle Rio, l'auteur de l'*Art chrétien*, et dont il a célébré les ducs, comme les types accomplis de l'idéal chrétien et chevaleresque, les protecteurs les plus éclairés qu'ait jamais trouvés la peinture religieuse et chrétienne.

Telle fut, aux environs de 1870, la dernière aventure de la géographie politique de l'Ombrie. Elle en avait, au cours des siècles, connu bien d'autres. L'instabilité la caractérise avec l'imprécision. Nous sommes obligés, cependant, d'assimiler l'Ombrie artistique à cette Ombrie politique aussi mal définie. L'idée la plus satisfaisante qu'on en puisse donner reste toujours celle empruntée à une géographie lointaine, celle d'avant les Romains ; mais on ne peut guère, aujourd'hui, essayer de la vérifier scientifiquement.

Ce que nous venons de dire nous permettra toutefois de mettre, dans nos raisonnements, un peu plus d'élasticité. De même que sa géographie historique, la géographie artistique de l'Ombrie restera toujours un peu confuse et vague : on ne peut l'arrêter avec une

etc. Le reste de la Sabine, sous le nom de *Legazione di Rieti e Sabina*, avait été rattaché par Pie IX à la province de Pérouse, « mais non point, dit Moroni, parce qu'elle appartenait à l'Ombrie ». MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. LVII, p. 221. Sous Napoléon Ier, Rieti était un chef-lieu d'arrondissement du département de Rome. De fait, la véritable Sabine commence bien à Rieti peur se continuer de là jusqu'à Rome. Cf. GUATTANI, *Monumenta Sabina*.

entière exactitude, elle dépend de la manière dont on s'y prend pour l'étudier. Nous sommes autorisés à y mettre une certaine latitude. Voici, enfin, comment nous la comprenons.

III

Il y a plusieurs façons de parler de l'Ombrie artistique. Ou bien on le fait comme « tout le monde », et alors le sujet est extrêmement limité : au point de vue historique, on lui donne, en ce cas, une très courte existence, la réduisant presque au récit de la vie du Pérugin — et encore à l'exclusion de sa jeunesse, tout ce qui est, en un mot, la matière de ce volume. Sa géographie devient également d'une extrême simplicité : l'Ombrie, c'est Pérouse et presque rien davantage.

Mais cette manière de voir, bien qu'elle soit la plus commune, n'est évidemment pas la meilleure. Il faut parfois se méfier des manières de parler qui sont celles de tout le monde. Dans la pratique, d'autre part, il est impossible de s'y tenir. Personne n'ignore, aujourd'hui, que Pérouse n'est pas toute l'Ombrie. Il y a au moins deux autres villes avec lesquelles on lui fait partager l'honneur d'avoir été les centres les plus importants pour le développement de l'art ombrien. Ces deux villes sont Gubbio et Foligno.

Et voilà déjà une seconde façon d'arrêter la géographie artistique de l'Ecole ombrienne. Prenez une carte de l'Italie centrale. A la hauteur du lac de Trasimène, et un peu au-dessous, se trouve un pays montagneux, dont les pentes s'abaissent rapidement vers des vallées où serpentent, à l'ordinaire, quelques cours d'eau. Cette région, je pense, est le meilleur du pays d'Ombrie. En voici, à peu près, les limites. Réunissez, par une ligne droite, Pérouse et Foligno. Vous avez ainsi la base d'un triangle : maintenant il faudrait en aller chercher le sommet, vers le haut, à la ville de Gubbio. Telles seraient les limites de l'art ombrien proprement dit.

Mais qui ne voit combien cette géographie est encore resserrée en des limites beaucoup trop étroites ? Le pays compris dans le triangle que nous venons d'indiquer est, en général, peu habité.

Pas de villes importantes ne s'y trouvent. A peine, entre Pérouse et Foligno, deux « villottes » un peu plus considérables, Assise et Spello. Je sais bien que Foligno, ainsi que Pérouse et Gubbio, ont été le centre d'une école locale importante. Mais l'influence de leur art s'est répandue très loin autour d'elles. La sphère d'action des peintres de Gubbio, par exemple, commence à San Severino et s'en va, tout le long de l'Adriatique, jusqu'à Pesaro, et même au delà, en passant par la ville d'Urbino. Les mêmes remarques s'appliquent aussi bien à l'école de Pérouse et à celle de Foligno.

Il convient donc de donner tout au moins, à l'Ombrie artistique, les limites que le hasard de la politique attribue aujourd'hui à la province de Pérouse. Pour les besoins courants du discours, on peut les assimiler l'une à l'autre. A condition toutefois qu'on veuille encore admettre, toutes les fois qu'il en sera besoin, une certaine Ombrie artistique dont les limites idéales s'étendent bien au delà de celles de la province d'aujourd'hui.

Quelles sont ces limites? Il est impossible de les arrêter scientifiquement. C'est pour cela que je les appelle des « limites idéales ». Elles ne sont point, toutefois, purement imaginaires et répondent, du moins je le crois, à une division même des choses.

Pour éviter toute confusion, je veux répéter, cependant, que je m'accorde avec tout le monde pour tracer les limites de l'*Ombrie proprement dite*. Elle comprend le pays cerclé — si je puis ainsi parler — par les lignes de fer de l'Italie centrale. Sa forme est, à peu près, celle d'un quadrilatère irrégulier, dont les sommets seraient Borgo San Sepolcro et Fossato, Chiusi et Orte.

On remarquera que je prends bien garde de mettre à Terontola le sommet, au Nord, du quadrilatère ombrien[1]. Il est plus haut, à

1. On serait tenté de le faire, à cause des habitudes contractées en voyage. Au nord de Trasimène, en effet, quand on vient de Florence, la ligne de fer se partage en deux tronçons, pour rejoindre, au sud de l'Ombrie, la ville d'Orte. La route de l'Ouest, du côté de la Méditerranée — Chiusi, Città della Pieve, Orvieto, Orte — indiquerait assez bien la limite de ce premier agrandissement de l'Ombrie. La route de l'Est, celle qui se glisse par la vallée où baignent les montagnes de Pérouse et d'Assise, traverse, dans toute sa longueur, le centre de la région. A Foligno, elle se rencontre avec la ligne d'Ancône à Orte par la vallée de Spolète. — On nous pardonnera d'insister sur cette question des chemins de fer : elle est peut-être plus « scientifique »

Borgo San Sepolcro : on oublie trop souvent la nouvelle ligne d'Arezzo à Fossato, qui rend pourtant très facile cette pénétration des régions situées au nord de Pérouse.

Telles sont, à peu près, les limites de l'Ombrie proprement dite, prise, si l'on veut, au sens le plus étroit, *strictiori sensu*. Qu'est-ce que l'Ombrie, maintenant, au sens le plus large, *latissimo sensu* ? Ses limites, alors, s'étendent, à mon avis, beaucoup plus loin.

Au Nord et à l'Est, je la vois, comme naturellement, descendre l'autre revers de l'Apennin et s'épanouir, le long de l'Adriatique, jusqu'à la mer. L'art des MARCHES [1], en effet, a vécu, de tout temps, des reliefs de l'art ombrien proprement dit, excepté aux époques où il a semblé vouloir en exprimer les meilleures inspirations. Ainsi, par exemple, vers la fin du XIV[e] siècle et dans les

qu'on le pense généralement, et même en dehors de toute considération de géographie pure. Le chemin de fer est souvent responsable, en matière d'art, de plus d'une erreur. Au temps des diligences et des voyages pédestres, la critique, procédant avec plus de lenteur, avait plus de chance d'être bien informée dans les petits sujets, sinon dans les grands. On ne connaît guère jusqu'ici, de l'Ombrie, que ce que le chemin de fer a bien voulu nous en faire savoir. Entraînés par un voyage rapide à travers les charmantes vallées de l'Ombrie, combien de curieux d'art songent-ils qu'ils n'ont fait qu'en saluer le seuil ! Pérouse est posée sur les dernières marches du superbe amphithéâtre de l'Apennin, alors qu'il commence seulement à se dessiner : on ne songe pas assez à le gravir et à s'y enfoncer. Le pays de Spolète est de même ignoré : quelle joie, cependant, après avoir dépassé Monte-Luco, de se perdre dans l'inconnu de la Sabine ombrienne ! Mais on ne la connaîtra pas de sitôt, car il y a peu de chance que le chemin de fer y pénètre jamais !

1. Il y eut autrefois plusieurs MARCHES. On entendait par ce mot, *le Marche*, les différents territoires situés au revers de l'Apennin, jusqu'à l'Adriatique. Rimini, plus au Nord, en faisait encore partie. Il y avait les Marches d'Ancône (Piceno), de Fermo, de Camerino, d'Ascoli et de Macerata. Ce sont là toujours de vieux pays ombriens. Nous avons dit, plus haut, que les premiers établissements des Ombriens furent au sud de Venise, toujours en côtoyant la mer. Je n'insisterai pas sur la question de l'existence, en Romagne, d'une ville appelée *Umbria*, laquelle fut identifiée avec Caradosso, dans l'Apennino Piacentino. Le passage de Pline sur lequel on s'appuie est le suivant : « Veliates, cognomine Vecteri, Regiates, UMBRANATES », à propos duquel Brottier a écrit dans son *Commentaire* : Nunc *città d'Umbria* ubi multa adhuc manent antiquitatis vestigia. » Cf. F. FRANCESCONI, dans *Alcuni Elementi di Statistica della provincia dell'Umbria*, p. 102. Perugia, 1872.

premières années du XVe, l'époque de la première génération des peintres de San Severino[1].

Fabriano, Camerino, San-Severino delle Marche, qui font partie, aujourd'hui, des provinces d'Ancône et de Macerata, sont, par excellence, des villes ombriennes, bien que situées en dehors de l'Ombrie actuelle. Elles ont, chacune, donné leur nom à quelques-uns des artistes ombriens les plus connus, *Gentile da* FABRIANO, *Boccati da* CAMERINO, *Jacopo da* SAN-SEVERINO. Or, malgré son humeur voyageuse et le peu d'influence qu'il semble avoir eu sur les destinées de l'art local, qui a jamais songé à refuser à Gentile da Fabriano, par exemple, le titre de peintre ombrien ?

Le Marches ont toujours conservé d'autre part, à travers les siècles, les souvenirs de leurs origines ombriennes. Le caractère des habitants y est le même. On le voit encore de nos jours, surtout aux époques de révolution.

De même encore, lès ROMAGNES, dont le seul nom, *Romania*, indique assez l'étroite parenté avec Rome et l'Ombrie[2]. On les réduisait plus habituellement, à l'époque de la Renaissance, aux pays de Ravenne, Forli, Rimini, Faenza et Cesena[3]. Si le développement de l'art n'y a pas été plus considérable, cela tient à l'état particulièrement troublé de toutes ces villes, livrées à l'ambition des tyrannies locales. Dès qu'une famille arrivait à y mettre un peu de tranquillité, surtout quand elle savait se maintenir en bonne harmonie avec le Saint-Siège — lequel conservait,

1. Dans la seconde moitié du XVe siècle, il y eut une seconde floraison d'artistes de San Severino, celle dont *Bernardino di Mariotto* fit partie. Nous parlerons, au chap. VII, de la première génération. On pourrait faire des remarques analogues à propos des autres villes des Marches.

2. Au Moyen-Age *Romania* signifiait l'Italie Romaine et civilisée, par opposition à *Lombardia*, l'Italie Barbare, envahie par les *Lombards*. Au point de vue géographique, les Romagnes comprendraient, comme chantait le Dante, les populations situées

Tra il Po, il monte e la marina e il Reno.

3. PASOLINI, *I tiranni di Romagna*... p. 3. Imola, 1888. Bologne, cependant, c'est bien encore les Romagnes. Ferrare, au contraire, a toujours été antiromaine : Rio s'est attaché avec un soin tout particulier à le démontrer. Cf. RIO, *De l'Art chrétien*, vol. III, ch. XXI et XXII.

indirectement, la suzeraineté de toutes ces populations, — alors les arts recommençaient à fleurir, et, malgré la concurrence des artistes étrangers, ceux d'Ombrie représentaient dignement les pures traditions nationales.

Urbino, qui est le chef-lieu, aujourd'hui, d'une province particulière, était de même, à l'époque de la Renaissance, le centre d'un duché indépendant sous la suzeraineté du Pape. Au beau moment de sa splendeur, les artistes de toutes les régions italiennes semblaient s'y être donné rendez-vous. On y trouve même, chose assez curieuse, une magnifique *Cène*, de Juste de Gand, la seule œuvre authentique de cet élève de Van Eyck, et « le plus grand des panneaux connus de l'ancienne Ecole flamande[1] ». Mais les peintres nationaux, eux aussi, y furent noblement représentés. On y voit Guido Palmeruzzi, Ottaviano Nelli, Lorenzo et Jacopo da San-Severino, Gentile da Fabriano — sans compter Piero della Francesca, Luca Signorelli et Melozzo da Forli[2]. Et comment oublier qu'Urbino est la patrie de Raphaël, dont le père, d'autre part, Giovanni Santi, fut un artiste de mérite, mort en 1494, après avoir peint un bon nombre de tableaux de la plus pure inspiration ombrienne.

Urbino, au point de vue de la géographie artistique, appartient donc à l'Ombrie. Pour des raisons du même ordre, je voudrais également y mettre Forli. Dirai-je encore que j'aime à la voir s'avancer, très loin, dans le haut des Romagnes, presque jusqu'à Bologne ?

Sans doute, c'est une manière de parler, qu'il ne faudrait pas prendre avec trop de rigueur. Et cependant, quand on y regarde de près, qu'est-ce, au fond, que l'art bolonais, sinon un rameau, très splendidement fleuri, de l'art ombrien ?

De ses origines au Francia, dont les peintures ont tant d'affinité avec celles du Pérugin qu'on est parfois tenté de les confondre avec elles, l'art bolonais ne semble avoir été qu'un reflet de celui d'Ombrie. C'est un artiste ombrien, Oderisi da Gubbio, que l'on

1. B.-J. Wauters, *La Peinture flamande*, p. 76. (H. 275, L. 3, 20.) Signé *Justus de Allemagna* pinxit 1461.
2. Passavant, *Raphaël d'Urbin*, vol. I, p. 385 et suiv.

trouve à son berceau, vers la fin du XIII[e] siècle ; un ombrien encore, Ottaviano Nelli, qui le renouvela, au début du XIV[e] siècle, une fois passée la vogue des œuvres giottesques. Après la disparition de la grande peinture du XV[e] siècle, quand vers le XVII[e] siècle une nouvelle Ecole bolonaise se leva, — celle des Carraches, la gloire de Bologne — malgré ses prétentions à un éclectisme très étendu, elle voulut surtout s'inspirer des traditions d'un maître d'Ombrie, le plus populaire de tous, Raphaël, l'élève du Pérugin.

Entre les Bolonais et les Ombriens les analogies de caractère sont, en effet, extrêmement nombreuses. Leur fierté est la même, comme aussi leur courage et leur passion pour la liberté. Et cependant, nés pour être libres, ils ne surent jamais se passer de tyrans! L'histoire de Bologne et celle de Pérouse s'écriraient presque avec les mêmes aventures. Les Bentivoglio et les Baglioni sont de la même race, également nobles et généreux, également traîtres et bandits. Leur magnificence égale leur scélératesse. Et comme ils eurent le même commencement, ils eurent aussi la même fin : les Papes ne devinrent les maîtres incontestables de Bologne et de Pérouse qu'après s'être débarrassés du dernier Bentivoglio et du dernier Baglioni[1].

Ainsi — et je veux enfin dire toute ma pensée — l'art ombrien m'apparaît, ayant surtout resplendi dans ces trois villes qui furent, pour ainsi dire, comme le cœur de la province, Gubbio, Pérouse et Foligno, mais s'étant ensuite largement épanoui, sans jamais se confondre avec celui de Florence, de la Lombardie ou de Venise, et cela dans toute l'étendue de ce qui était, alors, le Patrimoine de Saint-Pierre. L'art ombrien, c'est donc, par excellence, l'art romain, l'art de l'Eglise, et ses limites ne furent autres que celles du domaine de la Papauté.

1. Giampaolo Baglioni fut décapité, par ordre de Léon X, le 11 mai 1520, au château Saint-Ange. Tout n'est pas encore éclairci, à propos de cette affaire. Léon X avait-il vraiment accordé à Giampaolo un sauf-conduit, quand il le fit venir à Rome? Lui promettait-il simplement, comme on l'a prétendu dans la suite, *securitatem veniendi sed non revertendi*? Le mot est joli. On préférerait cependant autre chose. Mais « la politique est la politique »! Celle de Léon X eut vraiment pour but « l'agrandissement de la puissance matérielle et la sauvegarde de l'indépendance morale du Saint-Siège ». Francesco Nitti, *Leone X e la sua politica*. Quant à Giampaolo Baglioni, il faut bien le reconnaître, c'était un fameux bandit.

A mesure qu'on s'éloigne de Rome, en remontant du côté de Florence, on éprouve une réelle difficulté à les tracer avec exactitude. Mais on est beaucoup plus à l'aise quand il s'agit de les déterminer au Sud, dès qu'on se rapproche de la capitale des Etats de l'Église.

Toute la Sabine est imprégnée des traditions ombriennes : alors même que les divisions modernes de la géographie politique n'en feraient pas une partie de la province d'Ombrie, nous l'y mettrions, cependant, presque au même titre que Spolète, Trevi ou Foligno. Or la Sabine, nous l'avons dit, descend jusqu'aux portes de Rome.

Sont encore dans le même cas les régions sises au nord de Rome, le pays de Viterbe et de Toscanella. Leurs peintres appartiennent également au groupe ombrien, aux artistes des États de l'Église. A certaines époques, spécialement au XIV[e] siècle, ils ont ressenti, comme tous les autres, l'influence de Florence : mais cela ne les a pas empêchés d'être et de rester, avant tout, ombriens. Je suis persuadé qu'Ottaviano Nelli a fait, dans ce pays, un assez long séjour. Les documents d'archives ne le disent pas. Mais on y retrouve à chaque pas quelques-uns de ses types les plus familiers, par exemple sa figure classique de vieillard au front chauve, avec une couronne de cheveux blancs et une barbe longue. Lorenzo de Viterbe est un pur ombrien, dans sa belle décoration de la chapelle de l'église de *la Verità*. Un certain nombre de peintures, d'une date un peu tardive, témoignent même de l'influence directe du Pérugin. Ce n'est pas le lieu ni le moment de parler des artistes à qui on les attribue. Il suffira de rappeler qu'on trouve plusieurs de ces peintures à Viterbe même, dans les environs de la ville et jusqu'au village de Trevignano, du côté de Rome, sur le lac du Bracciano.

En s'élevant au contraire du côté du Nord, vers Florence, on se heurte bien vite à des régions dont l'art est sensiblement différent. C'est toujours la vieille opposition entre les Ombriens et les Etrusques, entre Rome et Florence, qui se complique, aux environs de la Renaissance, d'une lutte sourde entre l'esprit chrétien et l'esprit païen, la civilisation grecque et la civilisation romaine.

Aussi bien, tout ce qui avoisine d'un peu trop près la Toscane,

alors même qu'il serait possible, en quelque façon, de le revendiquer pour l'Ombrie, on est tenté de le sacrifier, tellement la différence est sensible, qui sépare ces deux patries d'un art tout à fait différent. Je vais le prouver par deux exemples, et c'est quand il s'agit de classer les artistes de Cortone et ceux de Borgo-San-Sepolcro. Luca Signorelli et Piero della Francesca sont-ils ombriens ou florentins ?

Cortone est une petite ville très ancienne, célèbre par ses antiquités étrusques, et bâtie sur une colline à quelques pas seulement du lac de Trasimène. Il ne m'est cependant jamais venu à l'esprit de l'assimiler à une ville d'Ombrie et de revendiquer, comme artiste ombrien, Luca Signorelli, pas plus d'ailleurs que le trop célèbre Pierre de Cortone.

Passavant, dans son *Essai sur les peintres de l'Ombrie*, nous dit qu'il omettra Luca Signorelli, « quoique appartenant à l'École de l'Ombrie », parce que, ajoute-t-il, « il s'en sépara pour marcher seul dans une voie opposée[1] ». Il reconnaît donc que Signorelli est un peintre ombrien, mais il ne veut pas s'en occuper, à cause de sa trop grande originalité. Voilà deux idées que je suis loin de partager. Je n'insisterai pas sur la seconde, le moment serait, en effet, mal choisi : mais s'il fallait renier comme peintres ombriens tous ceux qui se sont signalés par leur originalité, alors qui nous laissera-t-on ? Je sais, tout aussi bien que nos critiques mystiques, combien l'art de Florence a vivement déteint sur Benedetto Bonfigli. Mais cela ne m'empêchera pas de le considérer comme un véritable artiste ombrien. C'est pour d'autres raisons que je ne pense pas à revendiquer Luca Signorelli. Il est né à Cortone, où il a passé, d'autre part, une bonne partie de sa vie. Or, la ville de Cortone n'a jamais appartenu à l'Ombrie, ayant suivi, de tout temps, les destinées de l'État florentin. Signorelli n'est pas un peintre ombrien.

Pour la ville de Borgo-San-Sepolcro, la question est plus délicate. Au point de vue de la géographie historique, a-t-elle été vrai-

1. J.-D. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*. Ed. franç., vol. I, p. 433. Renouard, 1860.

ment une ville ombrienne? Ou bien, déjà à l'époque de la Renaissance, appartenait-elle aux provinces toscanes? Sans doute, pour tous les vieux auteurs, le Tibre, du côté de la Toscane, fut toujours regardé comme la limite naturelle de l'Ombrie. Aussi bien l'excellent Jacobilli n'éprouvait-il pas quelque chose comme un scrupule à placer en Ombrie la ville de Pérouse, tout simplement! Pérouse, en effet, est située à quelques pas du Tibre, mais sur la rive droite[1]. Borgo San Sepolcro, bâtie au contraire sur la rive gauche, ne serait pas ville toscane. Et de fait, quand Piero della Francesca y naquit, vers l'année 1420, elle appartenait réellement à l'Église : le vaillant Braccio di Montone en était alors le seigneur, l'ayant reçue du Pape en récompense de ses services.

Mais ses goûts la portaient du côté de Florence : elle n'avait jamais été qu'à moitié terre pontificale. Eugène IV y tenait si peu qu'il la vendit, en 1441, à Cosme de Médicis pour « 25.000 zecchini d'oro ». Plus tard, et cette fois d'une façon définitive, Grégoire XIII, en 1581, en confirma la possession aux Florentins. Elle fait aujourd'hui partie de la province d'Arezzo : à quelques kilomètres, vers l'Est, commence seulement la province actuelle de Pérouse.

On hésite donc à se prononcer sur le cas de Piero della Francesca. Il est né en Ombrie. Il y a travaillé pendant longtemps, non seulement dans la ville de Borgo San Sepolcro — aux instants qu'elle fut ville ombrienne, — mais à Pérouse, à Urbin et en beaucoup d'autres endroits. Il y instruisit des élèves pour lesquels il fut, dans certaines parties de l'art, un maître excellent. Parfois même, dans quelques-unes de ses dernières œuvres, il nous donne l'illusion d'avoir caressé avec amour l'idéal de grâce si cher à

1. « A l'Ouest, le Tibre, dans tout son cours, jusque sous Calvi et Otricoli, sépare l'Ombrie de la Toscane. J'ajouterai simplement, à notre division, la ville de Pérouse, *bien qu'elle soit en Toscane*, étant située de l'autre côté du Tibre. » (Jacobilli, *Lib. cit.*) Je note de même, dans un vieil auteur, une remarque analogue, à propos de Città di Castello : « La plupart des écrivains placent cette ville sur les limites de l'Ombrie : si elle avait été bâtie sur la rive droite du Tibre, sans doute ils l'auraient mise en Toscane : car, sans conteste, le Tibre est la limite entre la Toscane et l'Ombrie. » Orsi da Rimini, *De obsidione Tifernatum*. Cité par Manucci, *Guida di Città di Castello*, p. 4.

certains artistes de Pérouse. N'importe : il fut trop de son pays, porté par un secret instinct aux choses et aux hommes de Toscane. L'art de l'Église ne le revendique pas. Obligés de s'en servir — car ce fut un grand peintre, — les Papes n'ont pas tenu à conserver l'œuvre de ses pinceaux : Jules II fit détruire, en effet, pour les remplacer par des fresques de Raphaël, celles que, sous un des prédécesseurs de ce pontife, Piero della Francesca avait mises au Vatican.

Nous devrions cependant le regarder comme un peintre ombrien, puisqu'il naquit dans une ville ombrienne, et bien que sa patrie ait, de tout temps, incliné vers Florence, jusqu'au moment où elle devint définitivement ville toscane. De même que sa patrie, Piero della Francesca oscille sans cesse entre le culte des traditions ombriennes et la curiosité des nouveautés de Florence. On ne pourrait cependant le regarder comme faisant la transition entre les deux écoles. Où il se montre ombrien, il l'est tout à fait et rappelle les œuvres délicates, malgré leur apparente rudesse, des peintres nationaux les plus authentiques. Mais quand il travaille à la manière de Florence, il nous fait complètement oublier ses origines ombriennes. C'est alors l'émule, sinon le maître, des plus grands novateurs florentins. L'accord ne saurait se faire entre deux arts si différents.

En un mot, si j'ai bien compris le caractère général de l'art ombrien, je dirai qu'il est l'héritier le plus authentique de l'art chrétien primitif, lequel fut romain avant tout, et sous toutes ses formes — que ses limites semblent avoir été à peu près celles de l'Etat pontifical — et qu'enfin, s'il n'a pas réussi à se développer également, et à toutes les époques, dans le sens de ses pures origines, ce fut à cause des influences qui vinrent l'entraver, tout en paraissant, quelquefois, destinées à le renouveler.

Parmi ces influences, la plus désastreuse fut celle de l'art florentin. Pour l'achever tout à fait, comme il lui restait le tout-puissant patronage des Pontifes romains, il ne fallut rien moins que les règnes successifs de deux papes florentins d'origine, de goûts et de convictions : l'agonie de l'art ombrien commence sous Léon X — Jean de Médicis — et s'achève avec Clément VII — Jules de Médi-

cis, — le pape du « siège de Florence », où il prononça la fameuse parole : « Oh ! non fosse Firenze stata mai al mondo [1] ! »

Terrible parole sur les lèvres d'un Pape, et qui parlait de sa propre patrie ! Mais sentence trop juste, malgré sa dureté, si, en dehors même de la politique, on en fait l'application à l'influence néfaste qu'a exercée, sur le développement de l'art chrétien, la trop brillante ville de Florence !

Ce fut donc du Nord que descendirent, pour détourner l'art ombrien de sa véritable vocation, les artistes à qui je fais porter la responsabilité de son échec — ou, si l'on préfère de son renouvellement trop indiscret. Il en est des choses comme des hommes, il ne faut pas chercher à les transformer trop vite. Le grand ennemi de l'art ombrien, c'est Florence.

Tant que l'art florentin sut rester romain, c'est-à-dire religieux et chrétien, il ne se distingue pas sensiblement de l'art ombrien, qui n'est autre chose que l'art des États de l'Église. Tous ses monuments antérieurs à la première Renaissance — celle du XIIIe siècle — sont des œuvres franchement romaines. La tradition de l'art des basiliques s'est maintenue également pendant plusieurs siècles, dans toute l'Italie : la seule différence est qu'elle se fit sentir en Ombrie plus longtemps. Il y aurait de même quelque témérité à prétendre découvrir des différences essentielles entre les plus vieilles peintures que l'on trouve dispersées en Toscane, en Ombrie, ou dans les pays lombards [2]. Les anciennes mosaïques, celles de Rome, de Spolète ou de Florence, sont également inspirées d'un seul idéal et exécutées d'après les procédés d'une même technique. N'y a-t-il pas jusqu'à Giovanni Pisano, le grand restaurateur de la sculpture italienne, dont on puisse dire qu'il est le dernier représentant de l'antique tradition romaine ? Avec Andrea seulement, son disciple et son collaborateur, commence la réaction, le retour à d'autres préoccupations, le culte mal entendu de la nature, le sens de belles formes au détriment de la belle âme, l'art païen en un mot, *grec*, si l'on veut — et le mot me plairait assez, puisque l'opposant à *romain*, je sais bien par là ce

1. « Oh ! puisse Florence n'avoir jamais existé ! » Cité par Isidoro del Lungo dans *La vita italiana nel Cinquecento*, p. 151, 1re édit., Milano, 1894.

2. L'*art romain* a donc été, jusqu'aux environs du XIIIe siècle, l'art de toute l'Italie : il n'était pas seulement celui des États de l'Église.

que je veux dire. Or tout cela, qui songe à le nier, n'est-ce pas l'art de Florence?

Florence est vraiment « la cité des fleurs ». Nulle part la joie de vivre ne s'y fait sentir avec une intensité aussi merveilleuse. La religion elle-même s'y adoucit et, pour devenir plus aimable, écarte volontiers ses aspects trop chagrins. Florence, c'est la richesse, c'est la liberté. Elle fut ainsi plantée au cœur de l'Italie, et tout à côté des États de l'Église, comme une perpétuelle invite à délaisser les soucis austères de l'existence, pour mieux jouir de la vie, que nous pourrions faire si belle, en renonçant à trop l'encombrer des préoccupations de l'au-delà ! C'est un de ses princes qui l'a dit, Laurent le Magnifique, de tous le plus brillant et aussi le plus païen, malgré la très belle édification de sa mort :

> Chi vuol esser lieto, sia :
> Di doman non c'è certezza [1].

A l'époque de la Haute-Renaissance, quand la civilisation païenne eut pénétré très profondément tous les esprits, nulle part, comme à Florence, on ne sut l'accommoder plus délicatement avec les exigences de la culture religieuse et chrétienne. Un parfum d'élégance y atténue la senteur malsaine des plus évidentes turpitudes. Le malheur lui-même ne parvint pas à diminuer, chez le peuple de Toscane, ce sentiment très ancré que la vie est bonne et que l'art sera toujours le plus précieux de tous les biens, parce qu'il est capable de la mieux embellir. Les partisans les plus convaincus de la culture florentine sont eux-mêmes obligés d'en convenir, malgré leur secret désir de rattacher étroitement l'art de Florence à ce qu'il y a de meilleur et de plus pur dans les traditions de l'art chrétien : « Comme au temps de Praxitèle, dit M. Marcel Reymond, l'art florentin sait rendre l'éclat triomphal de cette jeunesse qui semble croire que la vie ne lui réservera jamais assez de bonheur, que le monde ne sera jamais assez grand pour elle [2]. »

1. On traduirait, largement : « Qui veut du bonheur, c'est aujourd'hui qu'il le doit prendre : car pour demain, on ne peut trop savoir. » Cette formule, on l'avouera, n'est pas précisément chrétienne.

2. Marcel Reymond, *Histoire de la Sculpture florentine*, vol. II, p. 67 et vol. III, p. 11.

La véritable originalité de la Renaissance florentine fut une puissante tentative pour réconcilier, tout en voulant rester chrétienne, l'ascétisme et l'épicurisme, la nécessité de souffrir, qui est à la base même de la religion du Christ, avec nos multiples facultés de jouissance, les plus raffinées — comme aussi, il faut bien l'avouer, les plus grossières. L'art offrait pour cela des ressources presque infinies : Florence les tenta, sans plus songer à lui chercher d'autres destinées.

Ce sera la vraie gloire de l'Ombrie du XVe siècle de n'avoir pas compromis, dans cette aventure, la véritable vocation de l'art chrétien. La peinture resta toujours, pour ses artistes, au service de la religion, tellement qu'ils furent à peu près inhabiles, ce qui était bien toutefois dans leur rôle, à la faire servir noblement à l'illustration de la foi. En eux semblèrent revivre les plus pures traditions de l'art chrétien des premiers siècles. Ils ne les avaient jamais délaissées. Faire l'histoire des origines de l'art ombrien, ce serait marquer, à travers les siècles, cette remarquable perpétuité des traditions romaines.

Je le tenterai brièvement, au cours des chapitres de la première partie de ce livre. J'y montrerai comment, bien mieux que dans aucune autre partie de l'Italie, c'est là qu'on peut noter la succession, jamais interrompue, des œuvres qui permettent d'affirmer la perpétuité de cette tradition. Des églises se fondent, on les orne de sculptures, on les décore de fresques, mais toujours en s'inspirant des souvenirs de l'art chrétien primitif.

A plusieurs reprises, cependant, l'invasion florentine vint jeter le trouble dans cette belle et tranquille évolution d'un art qui ne demandait sans doute, pour devenir plus parfait, que l'appoint des siècles qui se succèdent et se poussent les uns les autres. La plus grande merveille de l'histoire de l'art ombrien, ce serait de n'avoir pas irrémédiablement sombré après l'invasion giottesque, si précisément nous n'en connaissions une autre, encore plus inexplicable : un artiste ombrien — le Pérugin — élevé peut-être à Florence, en ayant subi en tout cas l'influence certaine, cela pendant plusieurs années, et quand même ayant réussi à réaliser splendidement, à l'apogée de la Renaissance, le parfait idéal de l'art religieux, en tant que peinture d'extase et de dévotion.

Le fait est vraiment étrange. Il nous dépasse. Déjà il désespérait, au XVI[e] siècle, ceux qui, de bonne foi, essayaient de l'expliquer. Les Florentins prirent le parti d'en sourire. Je suppose que ce fut une de leurs raisons pour soutenir que le Pérugin était un athée et qu'il ne croyait pas même à l'immortalité de l'âme! Pouvaient-ils trouver un meilleur moyen de discréditer les derniers tenants d'un art qui, à leur gré, ne se résignait pas assez vite à mourir!

Faire l'histoire de la peinture ombrienne, c'est écrire celle des artistes qui ont été le plus longtemps fidèles aux pures traditions de l'art chrétien primitif, c'est rédiger une des pages les plus instructives et les plus glorieuses de l'histoire de l'Église romaine.

La peinture religieuse n'a jamais eu de meilleurs représentants que les artistes ombriens. Ils ont résolu d'une façon fort belle tous les problèmes de l'esthétique chrétienne, les plus élevés comme aussi les plus modestes.

C'est pour cela que leur histoire manque peut-être de splendeur. Mais elle y gagne en leçons pratiques.

On peut entreprendre de la raconter.





CHAPITRE II

Les grandes époques de l'histoire de l'Art ombrien

1. L'art des basiliques. — 2. L'art longobard. — 3. L'art roman. — 4. L'art gothique et giottesque. — 5. Les Écoles du Nord de l'Ombrie. — 6. L'âge d'or. — 7. La décadence.

Les progrès accomplis, en ces dernières années, par l'histoire de l'art, ont mis en lumière un certain nombre d'artistes dont le nom même était, il n'y a pas de cela très longtemps, encore à peu près inconnu. Les peintres ombriens y ont gagné comme les autres. On en soupçonnait, jadis, à peine l'existence. Voici qu'aujourd'hui on en parle couramment. L'Ecole ombrienne a sa place dans toutes les histoires de l'art. Il n'est plus nécessaire, avant d'aborder les problèmes qui s'y rattachent, de se réclamer, auprès des lecteurs, d'une bienveillance tout à fait spéciale.

Or, voici ce qu'on dit : L'art ombrien, pour tous ceux qui en parlent — peut-être sans le connaître suffisamment, — c'est avant tout la peinture, et ce n'est même que cela. On semble croire que, de tout temps, l'activité artistique des peuples d'Ombrie s'est employée exclusivement à décorer des murailles et à peindre des tableaux. On ne pense pas qu'il y ait jamais eu, dans ces régions, des architectes ni des sculpteurs. On ne songe même pas à se le demander. On ne veut, du moins, connaître que ses peintres.

Et de combien parle-t-on, en dehors du Pérugin ? En lui seul

semble devoir se résumer toute l'histoire de la peinture ombrienne. Peut-elle se vanter d'avoir eu, avant lui, des artistes vraiment dignes de ce nom ? Et, lui disparu, qui reste-t-il pour recueillir son héritage et continuer les traditions de l'art national ?

Car il ne faut plus parler de Raphaël ; c'est un transfuge, dit-on, qui a renié ses origines et fondé, pour son propre compte, l' « Ecole romaine ».

L'histoire de la peinture ombrienne se confond donc avec celle du Pérugin. En dehors de cet artiste, l'Ombrie artistique n'a point d'histoire. Du moins, si elle en a une, elle ne mérite pas d'être racontée.

Tels sont, à peu près, les jugements de tout le monde. Ils renferment, je l'avoue, une bonne part de vérité. Mais je dois montrer, tout d'abord, comment ils s'en éloignent.

On ne saurait prétendre, en effet, que l'histoire de l'art en Ombrie se réduit uniquement à celle du Pérugin. Elle n'est pas contenue dans les limites assez étroites de cette période, appelée généralement « Renaissance », et qui embrasse, à peu près, le dernier quart du XVe siècle avec les vingt-cinq premières années du siècle suivant, le siècle de Léon X[1].

La meilleure manière de le prouver sera sans doute de montrer, par quelques faits bien établis, la perpétuité de l'activité artistique dans les pays ombriens. Les destinées de l'art y furent sensiblement les mêmes que dans tout le reste de l'Italie.

Les grandes époques de son histoire en Ombrie pourraient, à peu près, être arrêtées comme il suit :

La première période, c'est l'Art des Basiliques. Cette période va du IVe au VIe siècle environ, et embrasse les trois derniers siècles de l'empire romain. Les monuments de cette époque doivent être, avant tout, des églises. Combien y en a-t-il, cependant, dans toute l'Italie, qu'on puisse, avec assurance, faire remonter jusque-là ? — L'Ombrie possède la basilique la plus vénérable de toute

1. On prend ici le mot *Renaissance* dans le sens où il est le plus ordinairement employé quand on s'en sert pour désigner une certaine période de l'histoire de l'art, *la Renaissance* : il vaut mieux dire *la Haute-Renaissance*.

la Péninsule, celle de *San Concordio*, aux portes de Spolète[1]. Elle a aussi ses temples circulaires, avec la rotonde de *Sant' Angelo*, à Pérouse. Et le *Tempietto* qui se trouve aux sources du Clitumno est un exemplaire gracieux de ces édicules païens dont le christianisme naissant ne dédaignait pas de se servir pour les besoins du nouveau culte.

L'Art longobard vint après — le VIIe et le VIIIe siècle. Il est encore trop peu connu pour qu'on puisse en suivre facilement les vestiges dans les plus anciens monuments de l'Italie[2]. Mais il ne faut pas oublier que l'un des centres les plus brillants de la puissance des rois « longobardi », ce fut précisément l'Ombrie. Là se trouvait en effet, le célèbre *Duché de Spolète*[3]. Si l'on parvient jamais à reconstituer l'art de l'époque longobarde, ce sera sans doute après avoir étudié, de très près, les monuments les plus anciens de tout le pays de Spolète.

Mais cette étude sera difficile, à cause du peu de netteté avec laquelle on distingue encore cet art particulier de celui de l'époque qui a suvi. C'est alors l'Art roman. Il va du IXe siècle à la fin du XIIIe, environ. Cette période correspond, au point de vue historique, à la domination de *Rois Francs* — Charlemagne et ses successeurs, 774-888, — à celle de *Rois Feudataires*, et enfin à celle des *Empereurs Allemands*, de 961 à 1268, la dernière partie du XIIIe siècle. A cette époque commencent à se constituer, en Italie, les tyrannies locales : l'histoire politique de l'Ombrie est, dès lors, liée très étroitement à celle des États de l'Église.

1. J'ai réuni, sur cette basilique, un certain nombre de notes et de dessins que je me propose d'utiliser, quelque jour, pour une publication spéciale. Voici comment Cattaneo en apprécie l'importance historique : « Essa insomma è costruzione di tale preziosità per la storia dell' architettura romano-cristiana, che neppure Roma, neppure l'Oriente puo offrire nulla di simile. » Raffaele Cattaneo, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, Venezia, 1888, p. 135, en note.

2. La domination des rois « longobardi » a duré deux cents ans (568-774). L'époque la plus brillante en fut le règne de Luitprand (713-744). La langue italienne distingue, par un doublet intraduisible en français, l'*art longobard* et l'*art lombard*. Ce dernier correspond à ce que nous appelons l'*art roman*.

3. Cf. A. Sansi, *I Duchi di Spoleto*, Foligno, 1870.

Au XIVᵉ siècle, l'Art gothique et giottesque domine partout, en Ombrie comme ailleurs. Mais l'influence du style gothique n'y fut pas, en somme, très profonde, et l'art de Giotto ne réussit pas à faire oublier complètement aux peintres ombriens le meilleur de leurs traditions nationales.

A partir de ce moment l'art ombrien devient plus spécialement une école de peinture. Avec le début du XVᵉ siècle, nous trouvons les Écoles du Nord de l'Ombrie, surtout celle de Gubbio, *ombrienne,* celle-là, d'une façon incontestable et déjà fort belle. Les peintres de Fabriano et de San Severino sont un peu antérieurs, puisque Gentile da Fabriano est né probablement vers 1347. Mais la distance est légère. La première moitié du XVᵉ siècle a été, en Ombrie comme ailleurs, le commencement de cette Renaissance qui ne devait s'épanouir que tardivement, vers les dernières années du siècle.

Mais l'Age d'or de la peinture ombrienne ne coïncide pas avec ce tardif épanouissement. Je le vois plutôt dans la seconde moitié du siècle. Deux générations occupent cette période. La première comprend les artistes, nés à différentes époques, mais dont la maturité de talent se place entre 1450 et 1480 — la date de l'inauguration de la chapelle Sixtine. La seconde renferme les artistes plus jeunes, et dont la grande activité va de 1480 à 1500. A cette seconde génération appartient, par son œuvre connue presque tout entière, Pietro Vannucci, *le Pérugin,* comme on l'appelle habituellement. Par ses œuvres de jeunesse, cependant, et par son éducation, il appartient à la génération de 1450 à 1480. Nous faisons, dans ce volume, l'histoire de cette génération d'artistes. Sur la scène, au premier plan, nous mettons le Pérugin, *le Pérugin de la jeunesse.* Mais, contrairement peut-être aux règles de la composition, c'est à l'arrière-plan que se dérouleront, nous le savons bien, les toiles les plus intéressantes, celles où seront peintes, à grands traits, les figures de ceux qui ont pu être les maîtres du Pérugin. Si nous écrivons, comme nous l'espérons, un second volume, il y sera parlé de la génération qui va de 1480 à 1500 : le Pérugin occupera alors toute la scène, jusque dans ses arrière-plans. Il n'y aura plus de place que pour lui. Ses élèves,

Pinturicchio, Spagna, Manni et tant d'autres, n'y seront encore que ses modestes collaborateurs.

Avec le début du XVI[e] siècle, ils deviennent tout à coup des maîtres. Raphaël les efface tous. Un art nouveau s'est créé qui, de fait, n'est plus celui du Pérugin. La Décadence de l'art ombrien commence avec le XVI[e] siècle. Elle se poursuit lentement, avec des aventures qu'il serait fort peu intéressant de suivre attentivement. Elle s'achève, à peu près, avec les dernières années de ce même siècle.

On trouve cependant des artistes ombriens jusqu'en plein XVII[e] siècle. Certaines peintures votives attestent, près de deux cents années après la mort du Pérugin, combien avait été profond le mouvement populaire qui avait fait naître tout à coup, en Ombrie, un nombre incalculable d'entrepreneurs de peintures de dévotion.

Il convient encore de rappeler que *Federigo Baroccio*, né à Urbin, comme Raphaël, a travaillé surtout en Ombrie. Né en 1528, il mourut seulement en 1610. C'est lui qui fait la transition avec les Carraches. Et l'École bolonaise, à bien des points de vue — les seuls vraiment essentiels, — n'est guère autre chose que la continuation de l'École ombrienne.

Il ne saurait être question de remplir maintenant, avec une rigoureuse exactitude, les cadres que nous venons d'arrêter. Ce serait écrire l'histoire complète de l'art ombrien. Notre sujet est beaucoup plus particulier. Nous n'abordons, en effet, l'histoire générale des artistes d'Ombrie qu'après avoir compris que cela nous était indispensable pour mettre en meilleure lumière celle du Pérugin. Nous n'y insisterons, par conséquent, que dans la mesure où cela nous semblera nécessaire pour remplir notre programme. A cause de cela, la personnalité du Pérugin, ainsi que j'en ai déjà prévenu, passera quelquefois au second plan, et d'autres figures que la sienne apparaîtront comme plus dignes d'être vraiment admirées, Piero della Francesca, Niccolò Alunno, Benedetto Bonfigli : c'est un écueil que nous ne pouvions éviter.

Nous devons donc, tout en renonçant à écrire le détail de cette histoire de l'art ombrien, indiquer rapidement qu'il serait possible

de le faire. On ne le croit pas. Mais c'est bien à tort. Quelle que soit, en effet, l'époque qu'on aborde, on y trouverait facilement la preuve que l'activité artistique de l'Ombrie n'a jamais été inférieure à celle des autres provinces italiennes.

Si l'on éprouve, parfois, une réelle difficulté à l'établir — quand on étudie, par exemple, l'histoire de l'époque longobarde, — il ne faut pas s'en étonner. La difficulté est partout la même, dans toute l'Italie. N'oublions pas que l'art italien antérieur au XI[e] siècle est encore à peu près inconnu. On croirait peut-être qu'on est arrivé à quelques résultats, au moins pour ce qui regarde l'architecture. Mais cela n'est pas. Au contraire, et à la suite des travaux les plus autorisés de la critique contemporaine, nous ne connaissons plus un seul monument que l'on puisse, avec certitude, attribuer à l'époque longobarde. Il ne faudrait pas s'étonner, conséquemment, des difficultés que cette histoire présenterait, dès qu'on la voudrait borner aux seules contrées ombriennes.

Mais, passé l'an 1000, les progrès de l'art, en Ombrie, sont les mêmes que partout ailleurs. On le comprendra plus clairement le jour où son histoire sera faite. Je me contenterai, dans les chapitres suivants, de le prouver par quelques exemples caractéristiques.





CHAPITRE III

L'architecture et la sculpture en Ombrie avant le XVe siècle

I. L'ARCHITECTURE. — 1. Les églises. — **San-Silvestro** *de Bevagna et les basiliques romano-ombriennes. — Le gothique ombrien. — Bramante et les traditions romaines. — 2. Les travaux publics et les palais.*
II. LA SCULPTURE. — 1. Ornementation et bas-reliefs des façades des basiliques romano-ombriennes. — 2. Les artistes ombriens collaborent aux grands ouvrages de l'époque, par exemple la **Fontaine de Pérouse** *et la* **Façade d'Orvieto.**

Nous avons expliqué pourquoi, dans un livre consacré à l'histoire de la peinture, nous introduisions ces quelques notes sur le développement de l'architecture et de la sculpture dans la patrie du Pérugin, antérieurement au XVe siècle. On a trop de tendance à s'imaginer que l'Ombrie est restée pendant longtemps, au point de vue de la culture artistique, notablement inférieure aux autres provinces de l'Italie. Il fallait bien prouver le contraire, au moins brièvement, étant donné surtout la thèse que nous soutenons, à savoir que l'art ombrien hérite, en les développant, des traditions les plus anciennes de l'art romain.

I

L'ARCHITECTURE

S'agit-il, par exemple, de l'architecture, et, tout d'abord, de l'architecture religieuse : au cours de cette première période, appelée « l'âge des basiliques », on bâtit, en Ombrie, comme on le fait partout ailleurs, en s'inspirant directement de l'art romain. Cela n'est pas spécial à cette région de l'Italie : mais, à cause de sa proximité de Rome, on comprend que l'influence de l'art chrétien primitif y ait été plus sensible et plus durable.

L'Ombrie conserve, encore aujourd'hui, quelques monuments de première importance, et même uniques, de cette première période de l'histoire de l'architecture chrétienne : la basilique de *San-Concordio*, près de Spolète, présente, en particulier, un intérêt exceptionnel[1].

Je pense en outre que, si l'on voulait retrouver un bon nombre d'églises rurales des premiers siècles de l'ère chrétienne, on ne ferait nulle part, autant qu'en Ombrie, d'importantes découvertes. Certaines églises de village — d'autres, encore, situées au milieu des champs — laissent deviner, malgré de grossières transformations, les restes d'une très ancienne basilique, ce qu'il y a peut-être de plus vénérable au point de vue de l'architecture des premiers siècles du christianisme[2].

1. Cf. plus haut, page 42, et la note.
2. Je citerai, dans ce genre, *San-Pietro*, dans les environs de Montebuono, en pleine Sabine. Le cardinal Piazza, cité par Guattani, pensait que l'église avait été bâtie au IIIe siècle. (GUATTANI, *Mon. Sab.*, II, p. 119.) Le même Guattani a gravé, dans son livre, un plan de cette vieille basilique : mais, aujourd'hui, toute la nef latérale de gauche a disparu. A la nef de droite, certaines travées ont une voûte sur croisée d'ogive : le reste est couvert avec une charpente de bois, comme aussi toute la nef principale. Plusieurs colonnes sont anciennes et proviennent de quelque édifice romain. Pour ce qui est des chapitaux, on en trouve aussi d'un style ultraprimitif. Les vieilles peintures de cette église sont également à signaler. Les plus anciennes ont disparu ou ne peuvent être déchiffrées. Mais il en reste du XIe ou XIIe siècle dont l'intérêt est fort grand. A noter, par exemple, celles avec les portraits de Charlemagne et celui de Pépin.

Aux environs du Xe siècle, alors que commence « l'époque romane » et que l'art, partout, semble se renouveler, on voit naître et se développer, dans les régions ombriennes, un nouveau type d'église, celui qu'on pourrait appeler, ce me semble, assez justement, la « basilique romano-ombrienne ». Avant d'en dire quelques mots, je crois bon d'avertir qu'on ne pourrait, sans témérité, regarder ces églises comme des modèles authentiques d' « architecture longobarde ». Je crois bien que les Lombards n'ont guère fait autre chose que d'entretenir ou de relever les basiliques qu'ils avaient trouvées en Italie. L'organisme d'une église chrétienne primitive est d'une telle simplicité, ses matériaux, d'autre part, se combinent si aisément, qu'on s'explique assez facilement cette immobilité, pendant de longs siècles, de l'architecture religieuse. Nous savons, en outre, que les basiliques romano-ombriennes ne sont pas, en général, antérieures au XIe siècle. Mais il n'est pas nécessaire, pour leur reconnaître du caractère et les admirer, de leur supposer une antiquité beaucoup plus vénérable.

La basilique romano-ombrienne est une église qui s'inspire très exactement de la basilique chrétienne primitive, surtout pour l'organisme intérieur, et quelles qu'en soient les proportions. Si l'on voulait en prendre une notion rapide, mais exacte cependant, et assez complète, il conviendrait de l'étudier, d'une part, dans son développement le plus achevé, au point de vue de l'organisme et de la décoration — et alors les deux églises de Toscanella seraient évidemment ce que l'on pourrait trouver de plus parfait, — d'autre part dans sa forme moins riche et plus sévère — comme on la

---

FIG. 4. — *Basiliques romano-ombriennes.* Nous réunissons, dans cette gravure, les façades de quatre basiliques. N° 1, *Cathédrale de Spolète*, cliché **Alinari**, n° 5139. Consacrée en 1198. — N° 2, *Cathédrale d'Assise*, **Alinari**, n° 4801. Cf. le texte, page 53. — N° 3, *Église de Castel San-Felice*, le type achevé de ce genre d'église. Au bas de l'oculus, trois histoires de la vie de san Felice, dans le genre du gradin sculpté que nous publions à la page 62, avec des histoires de la vie de saint Ponziano. — N° 4. *Église de San-Ponziano*, près de Spolète. **Alinari**, n° 5163. L'intérieur a été modernisé, mais non la façade. Sansi la juge du Xe ou XIe siècle. L'ornementation de la porte est bien caractéristique : les montants, ornés de belles sculptures, reposent sur deux lions ; au-dessus de l'architrave, un aigle et un lion. A l'oculus — privé de son cintre sculpté, — les symboles des Évangélistes, et dans le haut, comme à Castel San-Felice, celui de saint Jean-Baptiste.



Cl. Alinari.

FIG. 4. — *Basiliques romano-ombriennes.*

trouverait, par exemple, aux deux basiliques de Bevagna, et plus spécialement à *San-Silvestro*.

Je ne m'arrêterai pas aux églises de Toscanella. Elles ont été souvent étudiées, et il ne sera pas difficile, si on le désire, de se renseigner à leur sujet [1].

D'autre part, bien qu'elles relèvent, en toute évidence, de la tradition des basiliques ombriennes et qu'elles soient situées dans les États de l'Église, elles ne se trouvent pas, je ne puis l'oublier, dans l'Ombrie proprement dite.

Il en est tout autrement pour les basiliques de Bevagna, élevées en plein cœur de l'Ombrie, à quelques kilomètres de Foligno et de Montefalco. Je dirai quelques mots de celle des deux églises qui, bien que délaissée aujourd'hui, a le mieux conservé les souvenirs des temps passés.

San-Silvestro de Bevagna est une église peu connue : elle mériterait de l'être davantage, d'autant plus qu'elle se laisse étudier facilement. On trouve déjà de précieux renseignements dans l'inscription qui est gravée sur sa façade : *Anno Domini MCXCV Enrico Imperatore Regnante Deustesalvet Prior Et Fratres Ejus Et Binellus Magister Vivant In Christo Amen.* « Cette inscription, dit Bragazzi, nous présente, pour ainsi dire, un résumé de l'histoire de l'édifice. Elle nous fait connaître, en effet, l'architecte qui la construisit — *Maître Binello*, — ceux qui lui en confièrent le soin — *le Prieur Diotesalvi et ses religieux*, — l'époque enfin de son édification — *l'année 1195, alors que régnait l'empereur Henri*, le successeur du fameux Frédéric Barberousse [2]. »

L'extérieur est d'une grande sévérité. On dirait plutôt d'une forteresse que d'une église : ses fenêtres, petites, rares, étroites et longues, accentuent encore cette première impression. L'organisme de la façade et sa décoration sont ici d'une extrême simplicité. Une seule porte au centre, ornée, dans le haut, d'un couronnement semi-circulaire en marbre rouge. Des fenêtres correspondent aux

1. Voir, par exemple : Ettore Gentili, *S. Pietro di Toscanella*, dans *l'Arch. stor. dell' Arte*, 1889, pp. 361-373. Deux photographes de Rome, MM. Moscioni et Anderson, ont publié, sur ces deux basiliques, un bon nombre de reproductions.

2. G. Bragazzi, *La Rosa dell' Umbria*, p. 281.

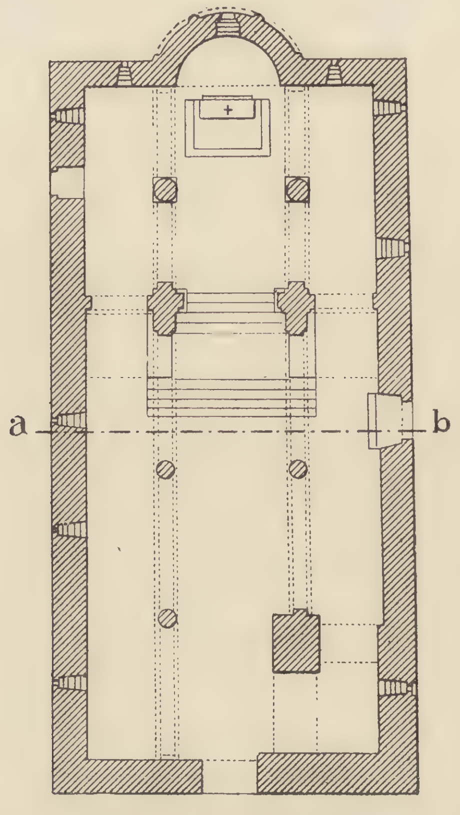


FIG. 5. — *Plan de San-Silvestro.*

trois nefs de l'intérieur : elles sont partagées, au milieu, par d'élégantes colonnettes, sur deux rangs, en profondeur. Au-dessus, et dans tout le sens de la longueur, court une corniche, ornée de têtes d'animaux variés. A droite de la façade, on voit encore les restes du campanile qui en faisait autrefois partie[1].

Rien de remarquable, en somme, à l'extérieur. Mais, pour l'intérieur, c'est tout autre chose. Peu d'églises vous donnent du premier coup l'impression d'un organisme aussi parfaitement équilibré, et d'où l'élégance elle-même n'est pas exclue, malgré l'austérité peu commune, aussi bien de l'ensemble que de tous les détails. Il ne faut pas oublier, tout d'abord, que *San-Silvestro* est une petite église. Elle ne compte, en effet, que 25^{m}15 de long sur 10^{m}80 de

1. Dans les basiliques romano-ombriennes, la campanile, ou clocher, est placé près de la façade et ne fait généralement qu'un avec elle. Cette façade de *San-Silvestro* est du type le plus austère ; en général l'ornementation en est autrement riche, ainsi que nous le dirons plus bas. A Toscanella, par exemple, et surtout à *Santa-Maria*, dans la vallée, la décoration de la façade ne ressemble guère, au point de vue décoratif, à celle de San-Silvestro.

FIG. 5. — *Plan de la basilique San-Silvestro,* à Bevagna. Nous devons ce plan, ainsi que le dessin suivant, à l'obligeance de M. Ugo Ojetti, le critique bien connu par ses recherches sur l'histoire de l'art ombrien, et plus encore par l'ensemble de ses études sur le mouvement littéraire contemporain en Italie.

large ; cela concourt davantage à la faire ressembler à un bijou. Il y a trois nefs, communiquant entre elles par le moyen de dix arcs, lesquels reposent, par l'intermédiaire de grossiers chapiteaux, sur des colonnes.



FIG. 6. — *Coupe de San-Silvestro.*

A la troisième colonne commence le « presbyterium ». On y accède, au centre, par un escalier de dix marches ; sur le côté, à gauche, un autre escalier conduit à une crypte dont la voûte est soutenue par deux colonnes, grosses et basses, dont l'une est sur-

FIG. 6. — *Coupe de la basilique San-Silvestro* de Bevagna, selon la ligne *a b* du plan. On remarquera, sur cette coupe, l'élévation du presbyterium au-dessus du niveau du reste de l'église. A l'origine, cette élévation était, dans les basiliques, beaucoup moins considérable.

montée d'un chapiteau en marbre, de style romain, provenant d'un édifice antique.

A l'encontre de la plupart des basiliques romano-ombriennes, *San-Silvestro* n'a subi, au cours des siècles, que des transformations insignifiantes. De là vient sa valeur unique. D'autres sont certainement plus précieuses, au pont de vue de l'antiquité, de la richesse de la décoration ou de la curiosité du détail archéologique. Mais aucune n'est capable, comme *San-Silvestro*, de vous faire comprendre aussitôt, et de façon qu'on ne l'oubliera jamais, l'intérêt de ce genre d'églises et leur charme particulier.

L'attention de la critique ne s'est pas encore portée, que je sache, sur ce groupe de basiliques romano-ombriennes. C'est par des oublis de ce genre que s'explique, en partie, le mépris que l'on professe pour la culture artistique de l'Ombrie antérieurement au XVe siècle. Il était pourtant facile de constater leur existence. Car elles sont assez nombreuses pour forcer l'attention.

On n'est point réduit, pour en parler, à recourir aux seuls monuments d'archives — ils abondent, d'ailleurs, — ni à la pénible restitution de ruines que l'on rencontre un peu partout. On pourrait même négliger celles de ces basiliques tellement transformées par des reconstructions successives, qu'il est aujourd'hui difficile d'en retrouver, avec exactitude, les primitifs éléments [1]. Il en reste

1. Cette série serait, toutefois, intéressante à étudier, d'autant plus qu'elle est naturellement la plus riche. Dans plusieurs de ces églises, seule l'abside primitive a été parfois conservée. Il y a des cas où l'on n'en retrouve même que la crypte. Ailleurs, une voûte ou un plafond dérobent aux regards l'ancienne charpente. D'autres fois on n'a épargné, dans la reconstruction, que la façade : ainsi pour la primitive cathédrale de Foligno, dont il ne subsiste que la façade — celle qui fait vis-à-vis au palais des Trinci, sur la place du Municipe, — avec la date, 1201. Ou bien encore, la façade elle-même ayant été reconstruite, on y a utilisé, en les encastrant dans les murs, les sculptures ornementales de la façade primitive. C'est l'origine, par exemple, de toutes les sculptures qui ornent la façade de *San-Pietro*, à Spolète. A Bovara, aux environs de Trevi, l'église fut presque totalement refaite au XVIe siècle : dans la façade cependant, en plus d'un grand tympan triangulaire, rappelant celui du *Tempietto* du Clitumno, se retrouve la grande fenêtre ronde de l'ancienne église, avec l'inscription du XIIe ou XIIIe siècle : *Atto sua dextra templum fecitque fenestram Cui Deus eternam vitam tribuatque supernam.*

suffisamment d'intactes pour qu'on puisse en prendre connaissance, sans trop de difficulté.

Quelques-unes de ces églises datent probablement du XIe siècle. Mais je reconnais que le plus grand nombre n'a été construit qu'au siècle suivant. Et ce fut, en général, par des artistes ombriens. *Giovanni da Gubbio*, par exemple, commence en 1140 la cathédrale d'Assise[1]. Voici l'inscription qui le prouve : *Anno Dni milleno centenoq quadrageno ac in quarto solis cardo suu explet il anno dom hec e inchoaa ex sumptib apaa ata inerio priore rufini sci onore engubini et joannes uius domus qui magister prius ipse designavit du vixitq edificavit*[2]. Mais ce ne fut pas lui qui les dirigea jusqu'à la fin. L'église, en effet, ne devait être achevée qu'au commencement du siècle suivant, entre 1212 et 1228. Elle fut modernisée au XVIe siècle par l'architecte pérousin Alessi. Le dernier historien d'Assise, Cristofani, demandait avec instance qu'on lui rendît sa forme primitive : « Alors notre ville, qui offre, avec la basilique de Saint-François, le premier et le plus parfait exemple de ce style gothique apporté d'au delà des Alpes, présenterait, d'autre part, dans sa cathédrale, un type achevé de cette architecture *tout italienne, fille légitime de la nouvelle civilisation qui se développait dans nos contrées après l'an mil.* » Giovanni da Gubbio construisit encore, toujours à Assise, l'église de *Santa-Maria-Maggiore*, dont la façade, d'une belle simplicité, doit être rapprochée de celle de la cathédrale. L'oculus porte cette inscription : ANN. DNI. CT. LXII. IOHS. F. Ce *Johannes fecit* suffit pour en établir la parfaite authenticité.

L'abbaye de *Sant' Eutizio*, près de Norcia, est également signée et datée : *Anno Domini milleno centeximo nonagei. Magister Petrus fecit hoc.* La petite ville de Bevagna, auprès de Foligno, possède également, ainsi que nous l'avons dit, deux églises de la même époque — 1195, — *San-Michele* et *San-Silvestro*, dont l'une

1. Voir fig. 4, n. 2.

2. Cristofani, *Delle storie d'Assisi*, vol. I, p. 62, Assisi, 1875. Cette inscription, en latin barbare du XIIe siècle, signifie : L'an du Seigneur 1140, et sur la fin du quatrième mois d'avril, ce dôme fut commencé et poursuivi avec soin, aux frais de Ranieri, prieur, en l'honneur de S. Rufin, et Jean, qui fut l'architecte, en donna le premier dessin, et, tant qu'il vécut, en présida les travaux.

au moins, San-Silvestro, est un type achevé, quoique très simple, de ce genre de monuments [1].

A Spolète se trouve le groupe le plus important. L'ancienne cathédrale, détruite en l'année 1155, fut aussitôt reconstruite. Innocent III la consacra en 1198 : elle subsiste encore aujourd'hui. Mais le Bernin l'a modernisée à l'intérieur [2]. Le portique, ajouté en 1691, a enlevé à la façade son caractère primitif. La belle mosaïque qui se trouve à sa partie supérieure fut exécutée, en 1207, par un certain *Solsternus* [3]. *San-Gregorio*, dans la même ville, fut consacré en l'année 1146. *San-Giuliano*, aux environs de Spolète, date à peu près de la même époque.

Cette dernière église de San-Giuliano est particulièrement intéressante, malgré le misérable abandon dans lequel elle se trouve aujourd'hui. Mais elle a subi peu de restaurations, et son organisme primitif se laisse d'autant plus facilement étudier. Je n'insiste pas sur les autres églises du pays de Spolète : il y en a trop. La plus grande partie datent du XIIIe siècle. Elles sont toutes conformes au type de la basilique romano-ombrienne.

On en trouve d'autres, répandues dans toute la province. Celle de *Castel-San-Felice* [4] a conservé intacte la belle lunette de sa façade, de même que *Santa-Maria della Bruna*, à Castel-Ritaldi. Ailleurs, malgré des transformations successives, on reconstitue aisément l'organisme du monument primitif. La cathédrale de Gubbio remonte probablement à la première moitié du XIIe siècle. La cathédrale de Todi est postérieure, mais appartient toujours à la même tradition. Celle de Foligno fut achevée en 1201. L'abbaye de *San-Pietro* d'Assise avait été édifiée, en 1218, par les soins de l'abbé Rustico ; l'église actuelle est, à peu de chose près, celle du XIIIe siècle. C'est aussi la date, à Pérouse, des églises de *San-Costanzo*,

1. Inscription à San-Michele : *Rodolphus et Binellus fecerunt hæc opera, benedicat illos semper et Michael custodiat!* Nous avons cité plus haut celle de San-Silvestro.

2. Voir fig. 6, n. 1.

3. Inscription : *Hec est pictura quam fecit sat placitura | doctor Solsternus hac summus in arte modernus | annis inventis cum septem mille ducentis | Operarii — Palmerius de Saso — Transericus Enrici | Dintesalve Picurinu.* — Lecture communiquée par M. le chevalier Sordini, inspecteur des beaux-arts pour la province d'Ombrie.

4. Voir fig. 4, n. 3, et sa note-légende.

de *San-Bevignate*, et d'un bon nombre d'autres, dans l'Ombrie proprement dite et dans les anciens États de l'Église.

Mais à cette époque, c'est-à-dire en plein XIIIe siècle, le *style gothique* avait déjà fait son apparition en Ombrie. Commencée en 1228, sur les plans d'un certain *Jacques l'Allemand*, et continuée par un architecte ombrien, *Philippe de Campello*, la basilique gothique d'Assise fut consacrée en 1253. La cathédrale de Florence ne fut entreprise qu'en 1296, celle d'Arezzo en 1277 : quant à la cathédrale de Sienne, elle était achevée dès 1259.

Les autres villes ombriennes voulurent, à leur tour, avoir leur église gothique. Les travaux de la cathédrale d'Orvieto furent entrepris en 1290 : le toit est posé en 1321 ; on s'occupe de la façade à partir de 1310. *San-Domenico* de Pérouse date des premières années du XIVe siècle [1]. Pour ce qui est de la cathédrale de cette ville, gothique, elle aussi, son histoire manque encore de clarté. On travaille déjà à sa construction en 1300 : mais les travaux furent tout à coup interrompus, puis repris sur un autre plan. Ils se prolongèrent assez avant dans le XIVe siècle : à dire vrai, ils n'ont jamais abouti. Cela prouve le désir qu'on avait de trouver *toujours mieux*, même à Orvieto. On fit venir des architectes étrangers : mais ceux du pays continuaient toujours à s'en occuper, entre autres *Fra Bevignate*, qui fut le grand architecte pérousin du XIVe siècle. Quoi qu'il en soit, ce désir de réaliser quelque chose de splendide et d'unique n'a point porté bonheur à la cathédrale de Pérouse. C'est une église manquée : c'est pourtant une église gothique.

L'invasion du style gothique a détourné l'architecture ombrienne de sa véritable voie. Elle aurait pu, si elle avait continué à la suivre, arriver rapidement à des résultats mieux appropriés à son propre génie, comme aussi aux ressources dont elle pouvait disposer. En voulant être « gothique », elle fut infidèle à sa vocation : cela ne lui a pas porté bonheur.

1. Je parle de l'église actuelle. Car il y a une autre église de *San-Domenico* beaucoup plus ancienne, datant du XIIIe siècle, mais aujourd'hui abandonnée. En 1234, Grégoire IX y canonisa sainte Élisabeth de Hongrie.

Il était cependant réservé à un architecte ombrien, le grand Bramante, né à Urbino, comme Raphaël, de hâter la dernière transformation de la basilique chrétienne primitive. Il commença, lui aussi, par faire du gothique. Mais, heureusement, il ne s'y attarda pas trop longtemps. Et chacun sait à quelle création splendide son génie devait finalement aboutir. Je suis de ceux qui osent dire de *Saint-Pierre* de Rome que c'est le plus merveilleux des temples chrétiens. Peut-être n'est-ce pas le plus « mystique ». Mais aussi bien Bramante ne l'a-t-il pas élevé à la gloire de Dieu, bien plus que pour favoriser nos dévotions personnelles ? Je ne songe pas à lui reprocher de ne l'avoir pas accommodé, dans le même temps, aux petites exigences de notre rêve pieux. Certains désirs ne sont-ils pas vraiment trop disparates, pour qu'il y ait quelque chance de les pouvoir jamais accorder ?

Saint-Pierre est donc le monument par excellence de l'art religieux et chrétien. Celui qui l'a construit, c'est un artiste ombrien.

Je dois rappeler, pour finir, que l'Ombrie en possède aussi la première et charmante ébauche. La *Consolazione* de Todi, œuvre plus modeste, sans doute, mais réalisation très fidèle des primitives études de Bramante, est une église qui a le don de séduire tous ceux qui s'en vont la visiter. On l'aime d'autant mieux qu'elle n'est pas défigurée, comme à Rome, par les adjonctions successives d'un trop grand nombre d'artistes de génie, y compris Raphaël et Michel-Ange.

*
* *

Si nous abordions maintenant l'étude des monuments de l'architecture civile, ce serait pour constater qu'ils sont, dans l'Ombrie, au moins aussi nombreux qu'ailleurs, et qu'on y peut suivre aisé-

FIG. 7. — *Vues de Spolète.* A droite, pour celui qui regarde, l'ancienne basilique de *San-Pietro*, ou se trouvent, encastrées dans la façade, les curieuses sculptures allégoriques que nous publions plus bas, fig. 11 et 12. Le *Monte Luco* forme, à droite, le fond du tableau. Le *Ponte delle Torri* — viaduc et aqueduc à la fois — se trouve au centre, dans le fond. Sur la gauche, *la Rocca*. La ville de Spolète commence à s'étager au-dessous. On aperçoit quelques parties des anciennes murailles.



FIG. 7. — *Vues de Spolète.*

ment, comme dans l'architecture religieuse et la peinture, les transformations successives des styles classiques de l'époque romaine.

Les villes les plus importantes de ces régions présentent, en effet, des types caractéristiques, et quelquefois remarquables, des différents modes de construire qui se sont succédé, en Italie, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque de la Haute-Renaissance.

A Spolète, par exemple, les vieilles murailles de la ville reposent, en différents endroits, sur de très anciennes constructions polygonales, qui remontent jusqu'à l'époque de la primitive architecture des Ombres et des Étrusques. Les ouvrages de l'époque romaine y sont encore en nombre relativement considérable. M. le chevalier Sordini leur a consacré, ces dernières années, plusieurs études du plus haut intérêt : nous citerons, en particulier, celles où il a rendu compte de la campagne de fouilles qui l'ont amené à découvrir, sous la place du Municipe, une habitation romaine remontant au premier siècle de l'ère chrétienne[1]. La « Rocca » actuelle, plantée magnifiquement au sommet de la colline Sant' Elia, ne date probablement que du XIVe siècle, et fut élevée sur les ruines d'une citadelle plus ancienne, par le cardinal Albornoz. Mais le fameux *Ponte delle Torri* est une œuvre certaine de l'époque de la domination lombarde, un des monuments qui nous permettent le mieux d'apprécier l'habileté de ces « barbares » dans l'art de bâtir[2].

Il faudrait répéter, à propos d'un bon nombre de villes ombriennes, ce que nous venons de dire en parlant de Spolète. Todi, l'ancienne *Tuderte*, est riche de monuments anciens ou datant du Moyen-Age. De simples villages, comme Deruta, par exemple, ne le cèdent en rien à Spolète, au point de vue des antiquités étrus-

1. G. Sordini, *Notizie delle Scavi*, 1886, pp. 8, 326 ; et 1891, pp. 50 et suiv.

2. Ce pont mesure en longeur 209^m62 et 80^m99 en hauteur, plus du double du pont de Narni, aux environs de Spolète. De l'autre côté de la Rocca, au pied de Monte Luco, se trouvent les restes d'une petite forteresse bâtie autrefois pour protéger la tête du pont. Nous publions une photographie que nous avons prise sur la colline qui fait face au Ponte delle Torri. Elle n'a évidemment qu'un intérêt pittoresque, mais qui concorde assez avec le but que nous nous proposons dans cette rapide énumération de quelques monuments de l'Ombrie. (Voir la note-légende de la figure hors texte n° 7.)

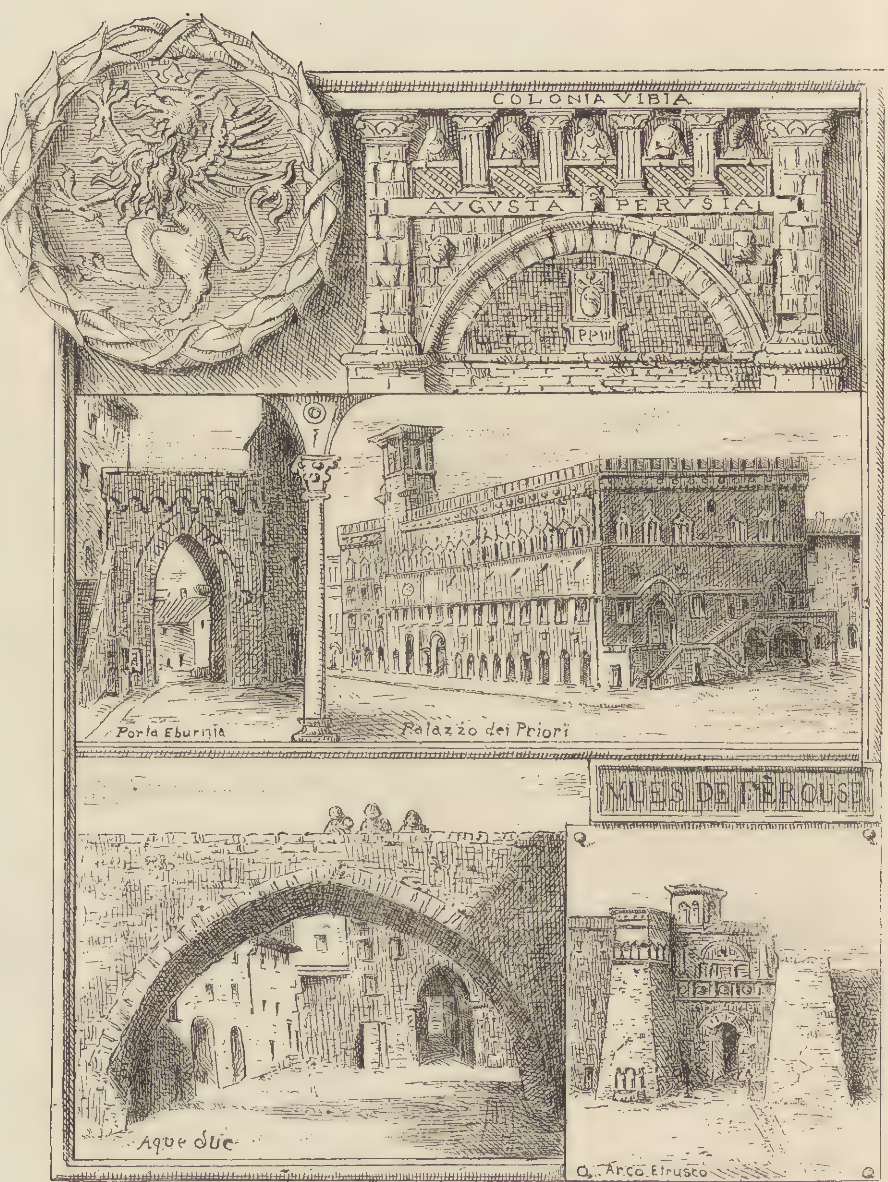


FIG. 8. — *Vues de Pérouse.* La partie supérieure de la Porta Martia est reproduite à part, tout en haut de la gravure, à côté du Griffon de Pérouse. Les deux inscriptions qu'elle porte — *Colona Vibia* et *Augusta Perusia* — n'ont jamais été expliquées d'une façon satisfaisante. On ne s'entend pas davantage sur l'appellation *Porta Martia*.

ques. Bevagna était à l'époque romaine, et jusqu'aux environs du XIIe siècle, une des villes les plus importantes de l'Ombrie. Frédéric II la ruina, presque de fond en comble : quelques-uns de ses monuments ont encore, malgré cela, une importance exceptionnelle.

En réunissant, dans une gravure, plusieurs *Vues de Pérouse*, nous permettrons au lecteur de retrouver les lignes, tout au moins, de quelques-uns de ses monuments profanes. On n'y voit pas, cependant, l'image de ces blocs énormes, restes des murailles étrusques, encastrés dans quelques parties de sa vieille enceinte. Mais la partie inférieure de l'*Arco Etrusco* — nom populaire de la *Porta Martia* — donne une idée de ce genre d'antiques constructions. Le *Palazzo dei Priori*, qui date des premières années du XIVe siècle, est un des plus beaux monuments de l'architecture civile ombrienne. Fra Bevignate en fut l'ordonnateur. Mais un grand nombre d'artistes y ont travaillé avec lui. L'ornementation de la porte principale, sur le *Corso*, est particulièrement remarquable, comme aussi le dessin des fenêtres et la façon dont elles sont encadrées avec des colonnettes que réunissent, par groupements irréguliers, de légères arcatures.

Nous devrions encore indiquer, tout au moins, un certain nombre d'autres monuments de ce genre. Città di Castello en a plusieurs : le *Palazzo comunale* date des premières années du XIIe siècle, de même que le *Palazzo del Governo* : quant à celui de l'évêché, il semble être antérieur de près d'un siècle.

Sur la place de Todi, en face de la cathédrale, qui est un très beau spécimen de basilique romano-ombrienne, se trouvent deux palais, dont le plus ancien, le *Palazzo comunale*, date, comme la cathédrale, du commencement du XIIe siècle ; l'autre, plus récent, est davantage inspiré des traditions gothiques.

Nous citerons enfin, pour finir, le plus connu de tous ces vieux palais ombriens, le *Palazzo dei Consoli*, dans la ville de Gubbio. Son histoire n'est pas encore éclaircie, bien qu'on sache d'une façon certaine qu'il a été commencé dans la seconde moitié du XIVe siècle, en 1332. On l'attribuait autrefois à un artiste local, Giovanello di Matteo, surnommé *Gattapone*. Il est probable cependant que le principal honneur en reviendrait à un autre Ombrien, *Angelo d'Orvieto*. Nous n'entrerons pas dans cette dis-

cussion, pas plus, d'ailleurs, que nous ne pouvons étudier ce spécimen intéressant de l'architecture civile de l'Ombrie au XIVe siècle : il nous suffira d'en avoir évoqué le souvenir. Elle est inoubliable, en effet, l'impression causée par ce beau palais la première fois qu'on arrive à Gubbio et qu'on l'aperçoit, dominant toute la ville et se profilant, avec une fierté qui n'exclut pas la grâce, sur l'horizon, où il règne tout à son aise, étant seul à le pénétrer, par ses hauts sommets crénelés et la tour qui les domine.



FIG. 9. — *Palais de Todi*, sur la Piazza, en face de l'ancienne cathédrale.

II

LA SCULPTURE

Les Ombriens du Moyen-Age ont donc bâti des palais et des églises, comme le faisaient également les Florentins, les Milanais et les Siennois. Ils eurent des architectes. Je vais montrer qu'ils possédèrent également des sculpteurs [1].

Il n'y aurait, pour s'en convaincre, qu'à étudier d'un peu près la méthode avec laquelle sont ornées, sévèrement mais non sans grâce, les façades de leurs vieilles basiliques.

Elles ne leur servirent pas, comme aux sculpteurs du nord de l'Italie, de prétexte à une décoration tout à fait arbitraire. A Pise, cette tendance se manifestait déjà : elle dégénère, à Lucques, en richesse excessive. La façade de la *Pieve Vecchia* d'Arezzo (1216) est d'un mauvais goût qui touche à la barbarie [2]. La façade des basiliques romano-ombriennes accuse avec netteté l'organisme intérieur. Elle a généralement trois membres, comme l'église elle-même [3]. La partie centrale, plus élevée que les autres, est terminée par un fronton triangulaire, avec de simples arcatures qui rampent sur les côtés. Au centre du tympan, un « oculus », avec, aux quatre coins, les animaux symboliques qui représentent les quatre évangélistes. Seuls les jambages des portes sont décorés

1. Rio le nie formellement, et bon nombre de critiques avec lui. Il est bien certain que l'école de sculpture ombrienne n'a pas l'importance de celle de Sienne ou de Florence. Mais ce n'est pas une raison pour en nier absolument l'existence.

2. Il n'est pas inutile de rappeler ici que la belle époque de l'art roman dans le nord de l'Italie est, comme en Ombrie, le XII[e] siècle. Quand on parle du XI[e] siècle, il faut en aller chercher, en effet, tout à fait les dernières années. *Modène*, 1099; Pise : la *Cathédrale*, 1063, le *Baptistère*, 1153. L'intérieur de *San-Zeno*, à Vérone, est peut-être de la première moitié du XI[e] siècle mais la façade, en tout cas, ne date que de 1139.

3. Ces trois membres sont plus ou moins accusés, selon l'importance du monument. A gauche, en entrant, la tour prend parfois la place, dans la façade, d'un des collatéraux.

avec un peu plus de profusion, ainsi que leurs linteaux : au centre de ces derniers, la croix apparaît généralement, selon la tradition des plus anciennes églises chrétiennes.



FIG. 10. — *Sculpture historique ombrienne.*

Je ne ferai, à ce sujet, qu'une seule remarque, mais elle est capitale. Les motifs décoratifs de ces basiliques romano-ombriennes sont d'une telle élégance, qu'on hésite généralement à se prononcer sur l'époque à laquelle il convient de les attribuer. Les critiques les plus avisés s'y sont parfois mépris. Tel, par exemple, le R. P. Grisar, qui place en bloc, au XII[e] siècle, toutes les sculptures ombriennes de la région de Spolète, y compris celles de la basilique de *San-Concordio*[1]. D'autres, au contraire, n'hésitent

1. Cf. R. P. Grisar, *Una scuola classica di marmorarii mediævali.* (Nuovo Bull. di Arch Christ., 1895.)

FIG. 10. — *Sculpture historique ombrienne. Scènes du martyre de saint Ponziano.* Saint Ponziano, le protecteur de Spolète, était un jeune homme de haute naissance, qui souffrit le martyre, au II[e] siècle, pendant la persécution de Marc-Aurèle. La sculpture que nous publions en représente les trois scènes principales. A gauche, pour celui qui regarde, Fabiano assis (le gouverneur de Spolète), ordonnant les supplices. Dans la première scène, saint Ponziano est battu de verges. A la seconde, deux lions auxquels on l'avait exposé viennent se coucher à ses pieds. Dans la troisième, il est décapité, Aux trois scènes, des anges viennent le secourir. A l'extrémité, le souverain Juge, assis.

pas à les attribuer toutes, sans exception, au VIe siècle. Les deux opinions sont, évidemment, trop absolues. Mais nous n'avons pas à intervenir dans le débat. Le seul fait de constater qu'on ait pu



FIG. 10.

l'ouvrir n'est-il pas, cependant, le plus bel éloge que nous puissions proposer de la sculpture ombrienne du XIIe siècle ? Ce serait même en diminuer la portée que d'y insister plus longuement.

Les sculpteurs du Moyen-Age italien ne furent jamais aussi universels que nos vaillants artistes français de la même époque. Il convient de les regarder comme ayant été, avant tout, des ornemanistes, des *marmorarii*, ainsi qu'on les appelle, d'ailleurs, des « ouvriers en marbre » beaucoup plus que de véritables sculpteurs. Ils ne font pas de « statues » et ignorent presque l'art de traiter leurs sujets en ronde-bosse. Ils s'adonnent exclusivement aux bas-reliefs. Et cela, non seulement en Ombrie, mais dans l'Italie tout entière.

Rome était alors le centre de leur activité. Là se trouvait cette famille des Cosmates, dont les œuvres occupent presque deux siècles, le XIIe et le XIIIe. Les Cosmates ont travaillé dans toutes les contrées qui relèvent, plus ou moins, du Saint-Siège. A la fois architectes, sculpteurs et mosaïstes, ils furent cependant « décorateurs » avant tout, Un des leurs, *Pietro di Maria Romano*, avait travaillé longtemps à cette abbaye ombrienne de *Sassovivo*, près

de Foligno, dont on admire encore aujourd'hui les ruines du grand cloître (1222-1260)[1]. Les sculpteurs ombriens sont les élèves des Cosmates : par eux ils se rattachent aux vieilles traditions romaines. Beaucoup plus tard seulement, ils subirent l'influence des artistes du nord de l'Italie : et ce fut alors la fin de l'école de sculpture ombrienne proprement dite.

Tout en reconnaissant que ces artistes ont été plus spécialement des maîtres ornemanistes, il ne faut cependant rien exagérer. Je ne sais vraiment comment certains auteurs ont pu prétendre qu'ils n'avaient ja-



FIG. 11.
Sculptures allégoriques ombriennes.

1. Ce cloître est une merveille : on peut le comparer, sans exagération, à ceux de *San-Paolo*, à Rome, et de *Civita Castellana*. Peut-être le même artiste les a-t-il élevés. Il a 112 colonnes et mesure, en largeur, 15 m. 60. Voici l'inscription qui indique l'auteur et la date de ce magnifique ouvrage : *Hoc claustri opus egregium | quod decorat monasteriù | Donnus abbas angelus pcepit | Multo sumptu fieri et fecit | A magistro Petro de Maria | Romano opere et mastria | Anno Domini milleno | Juncto ei bis centeno | Nono quoque cù viceno.* — Bragazzi, *La Rosa dell' Umbria*, p. 70. Cf. Alinari, nn. 4882, 4883, 4884.

FIG. 11 et 12. — *Sculptures allégoriques ombriennes, à San-Pietro de Spolète.* Voici, d'après M. le chevalier Sordini, l'interprétation des bas-reliefs de San-Pietro. Fig. 11. *Côté droit* du portail, en commençant par le bas : 1. Lion mordant le visage d'un guerrier renversé sur le sol ; 2. Lion se précipitant sur un homme qui le supplie à genoux ; 3. Lion se dressant sur une poutre, devant un homme qui, armé d'une hache, cherche à se défendre ; 4. La mort du pécheur ; 5. La mort du juste. — *Côté gauche* : 1. Griffon poursuivi par un lion ; 2. Loup qui s'enfuit ; 3. Un renard entre deux corbeaux qui semblent occupés à le déchirer de leur bec ; 4. La pêche miraculeuse ; 5. Le Christ lavant les pieds de saint Pierre. — Cette façade contient encore beaucoup d'autres détails intéressants ; on peut assez facilement les lire sur les photographies. Cf. **Alinari**, nn. 5160, 5161, 5162.



FIG. 12.
Sculptures allégoriques ombriennes.

mais sculpté de figures humaines ni essayé de reproduire des scènes animées : c'est évidemment qu'ils n'avaient pas mis beaucoup de soin à se documenter sur les monuments encore existants de la sculpture ombrienne.

J'ai déjà noté comment les artistes de l'Ombrie qui travaillaient le marbre ou la pierre, avaient été, eux aussi, des « animaliers ». Ils mettent des animaux plus ou moins fantastiques non seulement aux quatre coins de l'oculus de leurs façades, mais ils en placent encore pour soutenir, à la base, les jambages des portes et, de même, au-dessus de l'architrave. Ces représentations sont tellement de règle qu'il est tout à fait superflu d'en donner des exemples particuliers.

Ils s'essayent également aux bas-reliefs historiques. Le musée de Spolète possède une sorte de gradin, provenant d'une église détruite, où se trouve racontée, en plusieurs scènes, l'histoire du martyre de saint Ponziano. Cette sculpture occupait probablement une place analogue à celle où se trouve encore, dans la petite église rurale de Castel-San-Felice, au-dessous de l'oculus, les trois histoires empruntées à la vie de ce saint.

S'il fallait enfin se convaincre que ces artistes étaient encore familiers avec les représentations allégoriques, il n'y aurait qu'à jeter un coup d'œil sur les plaques sculptées, de provenance diverse, qui ont servi à décorer la façade de l'église *San-Pietro* de Spolète. Leur variété est suffisante pour montrer que la fantaisie

dont fit preuve Niccolò Pisano dans ses bas-reliefs de la fameuse fontaine de Pérouse, avait eu en Ombrie, avant qu'il y vînt, quelque précédent [1].

*
* *

Une des raisons qui ont le plus contribué à égarer les jugements de la critique sur le développement de l'art ombrien, est l'extraordinaire facilité avec laquelle, de tout temps, on confiait des travaux à d'autres artistes que ceux nés dans le pays. Vers la fin du XIII[e] siècle, pendant que les sculpteurs nationaux continuaient à décorer les façades de leurs églises, Niccolò Pisano achevait à Pérouse, aux environs de 1280, cette *Fontaine* qui est son œuvre la plus considérable, avec ses vingt-quatre statuettes et ses cinquante-quatre bas-reliefs.

Mais n'y a-t-il rien d'ombrien dans ce remarquable ouvrage? M. Marcel Reymond, critique peu suspect de partialité pour l'art dont nous nous occupons, n'a-t-il pas écrit, en parlant des statuettes : « Elles sont conçues dans un *style particulier*, qui est *également différent* du style de Nicolas et du style de Jean, son fils. » Cet aveu est caractéristique. Faudra-t-il se rabattre sur un autre des collaborateurs de Niccolò Pisano, le Florentin Arnolfo di Lapo? Mais pourquoi ne pas admettre l'influence d'un collaborateur pérousin? Car c'est avant tout une œuvre locale. Le moine Fra Bevignate n'en fut-il pas l'intendant général? Je ne puis croire que tout son talent s'employait à ménager des conduites pour amener l'eau dans la célèbre fontaine.

D'ailleurs, nous connaissons tout au moins le nom d'un artiste pérousin ayant travaillé à la Fontaine avec Niccolò Pisano. Car la grande vasque de bronze n'est pas de lui. Ce fut un artiste local qui la coula, un certain *Rosso*, de Pérouse : le fait est attesté par

1. Voir les fig. 11 et 12, avec leur note-légende.

des documents d'archives et par la grande inscription gravée en caractères gothiques sur l'ourlet de son bronze :

† RVBEVS ME FECIT. † ANno. DomiNI. MCC.LXX.VII. INDICTione. V. TemporE. REGIMINIS. DomiNI. GERAL-DINI. DE. BVSKETIS. POTestatis. ET. EemporE. REGIMI-niS. DomiNI. ANSELMI. DE. ALZATE. CAPITancti. Populi. MAGistRI. FVERVnt. HVIus. OperIS. FRater. BEVEGATE. ORdinis. S. BeNedicti. BonAnSEGna[1].

Le problème est le même quand on cherche à découvrir les auteurs des merveilleux bas-reliefs qui ornent la façade de la cathédrale d'Orvieto. Il est bon de redire, tout d'abord, que c'est, au point de vue de la sculpture, ce que l'Italie du XIV[e] siècle a produit de plus considérable. On ne saurait leur comparer, au point de vue de l'importance du travail, les *portes du baptistère* d'André de Pise, les *bas-reliefs du campanile* de Giotto ni le *Tabernacle d'Or-San-Michele*[2]. « Aucun autre monument de la Toscane, dit M. Marcel Reymond, ne présente, au point de vue de la sculpture, un intérêt comparable à celui de la façade du Dôme d'Orvieto. Ses bas-reliefs sont peut-être le plus vaste ensemble de sculpture qui ait été conçu en Italie. Ils se développent sur les quatre grands piliers de la façade, qui ont environ quatre mètres de large sur sept mètres de haut, ce qui représente une superficie de 112 mètres carrés de sculpture[3]. »

A quels artistes faut-il les donner ? Les documents ne le disent pas. On est donc réduit à se prononcer d'après certaines vraisem-

1. Lecture de M. le comte G. B. Rossi Scotti, dans *Guida illustrata di Perugia*, p. 29, Perugia, 1878.

2. Je ne parle pas, bien entendu, d'une comparaison, au point de vue de la qualité d'art, de ces différentes sculptures. Ce serait, d'ailleurs, assez délicat à décider.

3. M. Reymond, *Histoire de la Sculpture florentine*, vol. I, p. 131. — Ne pas oublier qu'il s'agit de bas-reliefs dont les dimensions ne sont pas très développées. Le premier pilier à gauche — *depuis la Création jusqu'à Tubalcaïn*, — contient, à lui seul, douze histoires. Au second — *Généalogie de David* — il y en a encore un plus grand nombre, vingt-neuf tout au moins, sans compter les figures isolées, au centre, et celles de gauche.

blances tirées du style, sans négliger toutefois les considérations d'un ordre plus général. Le voisinage de Sienne et de sa cathédrale, en même temps que la certitude des relations artistiques qui existaient entre les deux villes, amenaient naturellement l'hypothèse de la collaboration prépondérante des sculpteurs siennois. M. Marcel Reymond se refuse aujourd'hui à l'accepter. Il veut absolument faire honneur de toutes ces sculptures aux artistes florentins. Je n'entreprendrai pas de discuter ses arguments : je doute néanmoins qu'ils soient bien solides.

Mais ce n'est pas le lieu de le montrer. Je me contenterai seulement d'une observation, et c'est qu'il n'a pas même songé à se demander si, peut-être, les sculpteurs ombriens n'avaient pas, eux aussi, collaboré quelque peu à ces bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto. Supposé même qu'ils aient été incapables d'en sculpter les « histoires » — ce qui, d'ailleurs, n'est pas prouvé, — pourquoi ne pas leur attribuer, tout au moins, une bonne partie de la décoration purement ornementale ? Car ils étaient assez habiles pour y travailler et le prouvaient en d'autres endroits, à la même époque, avec beaucoup de bonheur. Une bonne partie de la décoration de la façade est tout à fait dans le style traditionnel de l'école ombrienne et romaine. M. Marcel Reymond ne remarque-t-il pas lui-même que « les colonnes torses, décorées de fines mosaïques, sont la suite de l'art des Cosmates » ? Les « maîtres pisans », je le sais, s'en inspiraient également, par exemple pour les tombeaux qu'ils firent, *en Ombrie même*, à Pérouse et à Orvieto [1]. Mais ces deux tombeaux se rattachent évidemment à la tradition romaine — par celui d'Adrien V, par exemple, mort en 1273, dont le tombeau se trouve à *San-Francesco* de Viterbe, — et, dans le domaine de la sculpture comme dans celui de tous les autres arts, l'art ombrien et l'art romain, c'est tout un [2].

1. *Jean de Pise*, tombeau de Benoît XI, à *San-Domenico* de Pérouse. Alinari, n[os] 5011, 5012 et 5013. — *Arnolfo di Cambio*, tombeau du Cardinal de Bray, à *San-Domenico* d'Orvieto. Alinari, n° 4971.

2. J'ajouterai que les quatre colossales figures de bronze représentant, à Orvieto, les symboles des évangélistes, relèvent de l'art ombrien soit par la tradition iconographique, soit par la technique même, la Toscane n'ayant pas encore atteint, à cette époque, dans l'art de couler le bronze, la maîtrise des fondeurs ombriens.

Je suis persuadé que, le jour où quelque savant s'appliquera à l'étude des monuments de l'architecture et de la sculpture en Ombrie, il y trouvera matière à d'intéressantes découvertes. Nous devions nous contenter, en écrivant ce chapitre, de montrer qu'une pareille étude serait possible. Les quelques faits que nous y avons groupés suffiront à convaincre qu'avant le XVe siècle, l'Ombrie n'avait pas été plus déshéritée, au point de vue de la culture artistique, que les autres provinces italiennes. Nous avons établi qu'elle eut des architectes et des sculpteurs. Reste à prouver, maintenant, qu'elle eut aussi des peintres. Ce sera le sujet des chapitres qui vont suivre. Ce que nous venons de dire à propos des autres arts n'était qu'une digression : nous n'y reviendrons plus.





CHAPITRE IV

Assise et l'art ombrien

I. Les fresques de la basilique d'Assise constituent, dans leur ensemble, le monument le plus merveilleux où l'on puisse étudier l'art siennois et florentin.
II. Mais elles nous apprennent peu de chose, et même rien, sur l'art ombrien, en particulier sur le Pérugin.

NOTRE sujet nous amène maintenant à parler des plus vieilles peintures ombriennes, celles d'avant le XIV[e] siècle. Nous le ferons brièvement, car — pourqoi ne pas l'avouer? — c'est une question fort difficile, et nous ne sommes pas encore assez documenté pour la traiter scientifiquement et avec toute la maturité nécessaire. Nos prétentions seront moins relevées. Nous nous contenterons d'indiquer les sources où l'on devrait, de préférence, aller puiser, si l'on voulait en prendre une plus parfaite connaissance.

C'est pourquoi nous voulons dire, tout d'abord, où il ne faut pas aller. Assise a peu de chose à voir avec l'art ombrien proprement dit, surtout avec son art le plus ancien. Je m'étonne qu'on n'ait pas encore eu le courage de l'écrire. L'avis était cependant nécessaire à donner; j'en ferai tout un chapitre.

Une fois persuadé que la basilique d'Assise, malgré son incomparable richesse, ne peut lui être que de médiocre ressource pour l'étude de l'art ombrien, et plus spécialement de ses vieilles peintures, le lecteur sera peut-être plus curieux d'apprendre où il a

quelque espoir d'en trouver. Et c'est alors seulement que nous essaierons de le renseigner.

I

La basilique franciscaine d'Assise est un incomparable sanctuaire pour qui veut respirer, dans la plénitude de son parfum, tout ce que la religion a produit de plus merveilleux et de plus suave dans le domaine de l'art et de la sainteté. On ne trouvera jamais, pour le dire avec autant de vivacité qu'on le sent, des paroles suffisamment expressives. Et tout cela serait encore peu de chose auprès de l'émotion qui vous saisit, chaque fois davantage, quand on renouvelle ses visites au glorieux berceau du bon saint François.

C'est en 1253, après vingt-cinq années de travaux, que l'on consacra la basilique d'Assise — ou plutôt les basiliques, puisqu'il y en a deux, celle d' « en haut » et celle d' « en bas », sans compter une troisième, qui fut creusée dans le sol en 1822, après qu'on eut retrouvé le tombeau du saint. A peine terminés, les murs commençaient déjà à se couvrir de peintures. Cimabue, né vers 1240, n'était alors qu'un enfant : ce ne fut donc pas lui qui, le premier, travailla à les décorer. Il vint à Assise beaucoup plus tard, vers la fin du XIII[e] siècle. Mais une fois qu'il y eut dressé ses échafaudages, il semble bien qu'il les ait gardés longtemps. Ses travaux d'Assise sont considérables : ceux de ses élèves, de Giotto en particulier, le furent encore davantage. Et, dans le même temps, les peintres de Sienne s'occupaient à peindre, avec non moins d'ardeur, dans la basilique d'en bas, les Lorenzetti, tout d'abord, et avec Simone di Martino, un bon nombre d'artistes évidemment siennois, sinon par l'origine, du moins par l'éducation.

Bref, en très peu de temps — il y fallut moins d'un siècle — toutes les murailles des deux basiliques avaient reçu leur décoration, histoires de sainteté, allégories ou peintures de dévotion. Restait à les sauvegarder. Une providence spéciale y a pourvu. Car il en reste, encore aujourd'hui, le plus grand nombre, les unes presque intactes, d'autres, au contraire, fort abîmées, mais pas

assez, cependant, pour qu'on n'en puisse plus deviner, tout au moins, le sujet.

L'ensemble en est donc toujours formidable. Avant de s'y reconnaître quelque peu, il faut des journées entières de patientes investigations. Celui-là seul qui y a tâché est à même d'apprécier, à sa juste valeur, la « terribilità » de l'entreprise.

A la basilique supérieure, par exemple, Crowe et Cavalcaselle, qui ont étudié ces peintures avec un soin tout particulier, en passent en revue soixante-quatre, si je ne me trompe, ce qui est déjà un chiffre respectable [1]. Mais il s'en faut que leur inventaire soit d'une exactitude impeccable. Car ils négligent, avec quelques traces de peinture dans les deux bras de l'abside, certains détails des voûtes et les ornements des bordures des ogives, dont l'importance est cependant, au point de vue de l'histoire tout au moins, des plus considérables.

Pour la basilique inférieure, c'est un monde à travers lequel, après plusieurs journées de travail, on commence à peine à s'orienter, tellement il est compliqué et riche en surprises de toutes sortes. Plus de deux cents peintures y sont abritées. Quelques-unes jouissent, auprès du public, d'une estime particulière, à cause de leur grande popularité : mais elles sont toutes également intéressantes si, négligeant un peu le côté artistique, on les étudie avant tout comme des documents d'histoire et de religion. Les célèbres *Allégories* de Giotto — trop vantées, à mon goût — font quelque peu tort aux autres fresques de l'église inférieure. Les scènes de la *Vie de saint Martin*, par exemple, dues à Simone di Martino, ne sont pas un monument moins intéressant pour l'histoire générale de l'art au XIV[e] siècle.

Tout cela est assez connu pour que je n'aie pas besoin d'y insister. Il faudrait d'ailleurs tout un volume pour parler convenablement de la décoration des deux basiliques d'Assise et en faire sentir, à son juste prix, l'intérêt exceptionnel. Mais, devant écrire sur l'art ombrien, je ne leur consacrerai pas même un seul chapitre. Mon

1. G.-B. Cavalcaselle e J.-A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*. Vol. I. Firenze, 1875. — Cap. vii, pages 318-364.

sujet ne le demande pas. Je dois simplement expliquer pourquoi je m'interdis de m'en occuper[1].

Car la basilique de Saint-François n'est pas, tant s'en faut, un des sanctuaires les plus authentiques de l'art ombrien. Une petite chapelle de village, avec ses modestes peintures, nous en apprendra souvent beaucoup plus sur le caractère et les destinées de l'art local. Assise, au contraire, est de tous les pays, de tous les temps, la patrie de tous les beaux rêves et qui les a, tous, largement hospitalisés.

L'art ombrien y est donc, comme les autres, représenté, mais avec beaucoup moins de splendeur que celui de Sienne ou de Florence. On a quelque peine à l'y découvrir, et davantage encore à l'admirer. Auprès des compositions immortelles des plus beaux génies du XIVe siècle, qu'elles semblent misérables, les fresques en lambeaux qu'un bon moine, fanatique des choses d'Ombrie, essaie vainement de nous faire aimer ! On devient trop vite, dans la basilique d'Assise, siennois ou florentin. Si l'on y était venu pour s'instruire sur l'art des peintres ombriens, on se hâte d'en sortir : au *Municipe*, tout au moins, on trouvera une fresque de Mesastris, et, à la cathédrale, les débris d'un beau retable de l'Alunno. S'il n'y avait pas encore les couchers de soleil, et la terrasse de San-Pietro, et les promenades du soir à l'antique Rocca, où l'on

1. Je parle ici d'une question de méthode, sans prétendre qu'Assise n'ait rien à voir avec l'art ombrien, ce qui serait un paradoxe intolérable. Mon texte lui-même contient plus d'une réserve : 1° il énumère quelques œuvres d'artistes ombriens; 2° il laisse entrevoir que, dans les peintures anonymes — pour ne rien dire de celles détruites — quelques-unes sont probablement dues aux artistes locaux. Je dirai de plus que, sortis de la basilique, nous serions plus à l'aise pour trouver des peintures ombriennes dans la ville même et surtout dans les environs. Assise a eu un certain nombre d'artistes locaux, une « école » si l'on veut, vraiment ombrienne, celle-là : mais ce fut seulement vers la fin du XVe siècle. Ses principaux représentants ont été : d'abord *Andrea Luigi*, dit l'Ingegno, le seul dont parle Vasari, mais avec une fantaisie des plus divertissantes. (Cf. *Vasari*, lib. cit., VI, 55), puis *Francesco Vagnucci*, enfin *Tiberio di Diotallevi*, plus connu sous le nom de *Tiberio d'Assise*, le plus sympathique de tous, auteur d'un grand nombre de fresques répandues dans toute la région. Cf. CRISTOFANI, au second volume de son *Histoire d'Assise*. Vol. II, pp. 200 et suiv. — Je ne parle dans ce chapitre que de la *basilique d'Assise*, et considérée par rapport à l'histoire de la peinture ombrienne.

monte en feuilletant les *Fioretti*, on finirait presque par oublier qu'Assise est en Ombrie, et la patrie de saint François !

Tout cela, je le sais par expérience. Et je suppose qu'il y a une « mathématique d'impression » dont la valeur n'est pas du tout méprisable, n'étant pas de ceux qui pensent que, dans l'art comme dans la vie, la probité ne consiste qu'à réagir contre nos impressions. Il convient au contraire de les accueillir avec joie et de les respecter. La science vient ensuite, dont le rôle consiste à les documenter.

Nous allons établir, preuves en main, que la basilique d'Assise n'est pas un monument où l'on ait le moyen d'étudier avec fruit l'art ombrien. On pourrait même soutenir que cette invasion des artistes étrangers au cœur même de l'Ombrie a nui considérablement à l'heureux développement de l'art local.

N'est-ce pas déjà très étrange, cette église « gothique », élevée par un Allemand à la gloire de saint François, cependant que l'Ombrie avait alors des architectes de talent, un « style » assez nettement arrêté et qu'enfin, à Assise même, la cathédrale venait à peine d'être achevée, type remarquable et vraiment précieux d'une basilique romano-ombrienne ?

Mais nous n'avons à parler que de peintures. Il n'y en a point, parmi les plus anciennes, dont on puisse affirmer qu'elles sont l'œuvre d'artistes locaux. A l'époque où l'on s'attendrait à en trouver au moins quelques-unes, quand les peintres d'Ombrie sont en pleine floraison, on n'en rencontre pas davantage. Seuls les artistes de la décadence y ont laissé quelques traces de leurs pinceaux. On aurait donc une assez pauvre idée de l'art ombrien si l'on en voulait juger d'après ce que nous en fait connaître la basilique d'Assise.

II

Il est bien évident qu'elle ne nous apprend rien, tout d'abord, sur les peintures très anciennes de l'Ombrie. On en peut trouver, en d'autres villes, qui remontent au moins au XIe siècle. Celles d'Assise ne sont pas antérieures au XIIIe siècle, époque à laquelle

fut bâtie l'église de Saint-François. C'est déjà toute une période de l'histoire de l'art ombrien sur laquelle elle reste incapable de nous renseigner.

Je n'ai pas à me prononcer sur la fameuse hypothèse des artistes « grecs » — nous dirions aujourd'hui « byzantins » — qui auraient remis en honneur, vers le milieu du XIII[e] siècle, le sens des belles peintures, et auxquels Cimabue aurait dû son éducation[1]. Je remarquerai simplement que Vasari, qui n'est pas toujours conséquent avec lui-même, semble, cette fois du moins, assez convaincu : son hypothèse lui paraît satisfaisante, et il n'y renonce pas quand il fait venir en Ombrie le grand peintre florentin. « Le nom de Cimabue étant devenu célèbre par toute l'Italie, il fut appelé à Assise, ville d'Ombrie ; et là, en compagnie de quelques artistes grecs, il peignit, dans l'église inférieure de Saint-François, une partie de la voûte et, sur les parois latérales, la vie de Jésus-Christ et celle de saint François. Dans ces peintures il se montra de beaucoup supérieur aux peintres grecs ; aussi, sa confiance accrue, il commença, lui tout seul, à peindre l'église d'en haut[2]. »

On a beaucoup discuté sur la question de ces « artistes grecs » qui furent, tout au moins pour la basilique inférieure, les collaborateurs à Assise de Cimabue. Comme, d'autre part, jusque dans l'église d'en haut, on trouve des peintures antérieures aux ouvrages de l'artiste florentin, on voit que la question de ces collaborateurs anonymes présente un véritable intérêt. Y a-t-il là, toutefois, dans ces discussions sur les « grecs », rénovateurs de la peinture italienne — *grecs* de Florence ou *grecs* d'Assise — beaucoup plus qu'une question de mots ?

Le XIII[e] siècle avait été, pour l'Italie, la période glorieuse de l'affranchissement des communes ; il eut certainement plus de grandeur que le siècle qui suivit, d'où l'on date cependant les pre-

1. « Essendo chiamati in Firenze da chi allora governava la città alcuni pittori di Grecia, non per altro che per remettere in Firenze la pittura *piuttosto perduta che smarita...* » VASARI, *Ed. Lem.*, vol. I, p. 219 et *Commentario*, p. 249. De même CROWE et CAVALCASELLE, *Ed. It.*, vol. I, p. 304, et en général tout ce premier volume.

2. VASARI, *Ed. cit.*, vol. I, p. 223.

mières manifestations de la Renaissance [1]. Le XIII[e] siècle eut donc ses artistes et, par conséquent, ses peintres. On les appelle des « grecs ». Mais c'est une façon de parler : « grec » est ici synonyme de « barbare », dans le sens où ce dernier mot fut employé, de tout temps, par les historiens qui parlent d'artistes moins parfaits que ceux avec lesquels il leur fut donné de vivre et de travailler. Nous dirons donc que les prédécesseurs immédiats de Cimabue, ce furent bien des « grecs » si l'on veut, mais non point des grecs « di Grecia ». Florence avait les siens, comme aussi Milan, Sienne et Pérouse. De tous ces peintres, les moins « grecs » ne furent-ils pas précisément les artistes qui travaillaient en Ombrie ? Voilà bien le vrai problème, le seul intéressant. Mais ce n'est pas à Assise qu'on pourra le résoudre. Dès le XIII[e] siècle, l'église de Saint-François, livrée aux entreprises des étrangers, n'est déjà plus un sanctuaire authentique de l'art ombrien.

Une fois commencée l'invasion florentine, la basilique a-t-elle été livrée exclusivement aux artistes de Toscane ? Il est certain que, pendant tout le XIV[e] siècle, et même un peu au delà, la plupart des artistes qui travaillèrent à Assise furent « giottesques », comme on l'était alors dans toute l'Italie. Mais il y en eut aussi de siennois, et l'on sait que l'art de Sienne est représenté, à Assise, par quelques-uns de ses plus grands peintres. Ainsi se perpétuait, dans la basilique, cette tradition cosmopolite à laquelle, depuis ses origines, elle semblait avoir été vouée irrévocablement. Il n'y manque presque, pour la représenter complètement, que des peintures d'artistes ombriens tout à fait authentiques. Cela nous étonne d'autant plus que nous savons d'une façon certaine que l'Ombrie avait alors un bon nombre de peintres nationaux.

On aurait pu croire qu'à mesure qu'on approcherait de l'époque de la « Renaissance », il deviendrait plus facile de découvrir, dans la basilique d'Assise, des œuvres d'artistes ombriens proprement dits. Le début du XV[e] siècle n'est-il pas, en effet, la belle période

1. A vrai dire, chaque siècle, dans l'histoire de la culture, est marqué par une sorte de « renaissance », quelquefois même par plusieurs. L'esprit humain est en effet condamné, par sa nature même, sans cesse à se renouveler.

de l'école de Gubbio ? Il y a bien, je le sais, dans la basilique inférieure, une *Madone avec trois saints* attribuée, non sans vraisemblance, à Ottaviano Nelli, l'artiste par excellence de Gubbio[1]. La peinture est intéressante et donnerait même une idée assez juste de l'art du nord de l'Ombrie, si l'on songeait à la regarder soigneusement. Mais on n'y pense pas. J'avoue, quant à moi, l'avoir découverte dans les livres, bien avant de m'être avisé de sa présence dans la basilique. Ce n'est pas devant cette Madone qu'on peut espérer connaître le talent très particulier d'Ottaviano Nelli dans sa riche complexité. Il faut aller à Gubbio, et surtout à Foligno : Assise n'en donnerait qu'une idée trop imparfaite.

Nous voici maintenant au milieu du XVe siècle, l'époque des précurseurs du Pérugin, où il se trouve, au point de vue de l'histoire de la peinture ombrienne, de grands noms, presque les plus illustres, du moins si l'on considère la somme d'efforts qu'ils représentent. Benedetto Bonfigli, Niccolò Alunno, Pierantonio Mesastris. Qu'ont-ils laissé de leurs œuvres à la basilique d'Assise ? Rien, du moins rien d'authentique, et j'ai en trop grande estime le talent de Niccolò Alunno pour croire de lui les fresques qu'on lui attribue dans la basilique inférieure.

Quelques années plus tard, quand la génération dont nous essayons, dans ce volume, de surprendre l'éclosion, sera parvenue à sa maturité et déjà même penchera sur son déclin, nous pourrons signaler, dans l'église de Saint-François, un nombre un peu plus considérable de peintures ombriennes. Le Spagna, par exemple, y est représenté par une assez belle Madone, datée de 1516[2].

Pour ce qui est de Dono Doni, un des derniers représentants de l'école ombriennne — et des moins dignes d'intérêt, — il a peint, dans l'église inférieure, tout un groupe de fresques, d'un style

1. Fresque située presque à l'entrée, sur la paroi gauche, à la suite de la chapelle de Saint-Sébastien. (Alinari, n° 5278.) Elle représente *Notre-Dame du Salut*.

2. Tableau d'autel représentant la Vierge et l'Enfant avec sainte Elisabeth, saint François et sainte Catherine, et, de l'autre côté, saint Louis, sainte Claire et saint Antoine. Dans le haut deux anges en adoration. (Alinari, n° 5341.)

assez pauvre, document trop décisif de l'irrémédiable décadence des traditions péruginesques. Qu'elles font triste figure, ces peintures de Dono Doni, placées aussi près des vieilles décorations du Trecento ! On aurait une assez pauvre idée de l'idéal des artistes d'Ombrie si l'on en jugeait d'après les peintures de Dono Doni, surtout en venant d'admirer celles de Giotto ou de Simone Martini, qui se trouvent presque tout à côté !

Je me suis toujours étonné, d'autre part, du peu de relations qu'il y eut jamais, si l'on s'en rapporte aux documents connus, entre le Pérugin et la ville d'Assise. Comment se fait-il donc que le grand peintre d'Ombrie qui, par lui-même ou par ses élèves, a semé ses œuvres un peu partout, n'ait pas mis le moindre panneau dans la basilique de Saint-François ? C'est à peine si l'on peut constater authentiquement la trace de son passage, non pas à Assise, mais dans les environs, où il peignit, à Sainte-Marie-des-Anges, quelques murailles[1] ! Pourquoi donc le sanctuaire par excellence de l'art chrétien n'a-t-il pas le moindre petit ouvrage de celui qu'on s'accorde cependant à regarder comme son meilleur représentant ? Et Assise est située à vingt-trois kilomètres de Pérouse seulement ! Et, passé Assise, à quelques kilomètres en avant, dans la petite ville de Spello, nous recommençons de nouveau à rencontrer des œuvres du Pérugin. Quel que soit alors le chemin que l'on prenne, on trouvera toujours de ses tableaux. Mais pourquoi donc n'en faut-il pas chercher à Assise ?

S'il fut cependant le « peintre mystique » par excellence, pouvait-il ailleurs, mieux que dans la basilique de Saint-François, trouver un terrain merveilleusement préparé pour développer ses secrètes tendances et les conduire, peu à peu, jusqu'à leur complet épanouissement ? N'a-t-il pas été, en quelque manière, infidèle à sa vocation, renié ses origines, quand il s'en allait dans les autres cités d'Ombrie, et à travers l'Italie tout entière, semer partout ses productions les plus exquises, alors qu'il semblait dédaigner d'en donner au moins quelques-unes — et ç'auraient dû être les meilleures — à ce sanctuaire vénérable, que les artistes les plus renommés étaient venus, de tous les côtés, illustrer de leurs rêves et de

1. Les peintures du Pérugin, à Sainte-Marie-des-Anges, n'ont pas été conservées. (Cf. VASARI, *Ed. cit.*, VI, 48, et la note de Milaneri.)

leurs pinceaux ? On y cherche en vain quelques-uns de ces chefs-d'œuvre qu'il aurait dû, puisqu'il en était capable, mettre, lui aussi, sur les vieilles murailles de la basilique d'Assise, à côté de ceux des grands artistes de Florence et de Sienne. Ils n'y sont plus. Ils n'y ont jamais été.

Assise n'est pas une ville où l'on puisse étudier le Pérugin, non plus, d'ailleurs, qu'on n'y saurait faire connaissance avec ses prédécesseurs immédiats ou ses contemporains. Nous avons dit, en commençant, qu'elle n'est pas davantage capable de nous initier à l'histoire des plus anciennes peintures de l'Ombrie.

On le croit, cependant : mais c'est un véritable malentendu. C'est pourquoi, une fois pour toutes, nous devions le dissiper.



CHAPITRE V

Les très anciennes peintures de l'Ombrie et des environs de Rome

Peintures des Catacombes et mosaïques; persistance des traditions locales. — Peintures romanes, à Rome et dans les environs : Castel Sant' Elia, Subiaco et Ferentillo.

L'HISTOIRE des plus vieilles peintures de l'Ombrie, celles antérieures au XIVe siècle et à Cimabue, n'a encore jamais été faite. Les sources ne manquent pas, cependant, auxquelles on pourrait aller puiser pour l'écrire. Mais elles sont particulièrement délicates à consulter. Je me propose, dans ce chapitre, de les indiquer rapidement, plutôt que de montrer tout ce qu'on en pourrait tirer. Aussi bien cette démonstration sommaire suffira au but que nous nous proposons d'atteindre dans cet aperçu sommaire de l'histoire de l'art en Ombrie avant le Pérugin.

Il ne saurait être question de rechercher des « tableaux ». Ceux antérieurs au Xe siècle sont, comme on sait, extrêmement rares[1]. La fameuse *Madone de saint Luc* n'est elle-même qu'une pieuse légende à laquelle on a vainement essayé d'assurer quelque vrai-

1. La série des *Crucifix* ne commence guère qu'avec le XIIe siècle. Spolète possède un des plus anciens, celui d'A. Sotii, à la cathédrale, signé et daté, A. D. M. C. L. XXXVII M... OPUS ALBERTO SOTII...

semblance historique : je ne la crois pas plus authentique que l'*Icône de saint Vladimir*, à Moscou, laquelle a quelque prétention, elle aussi, de remonter jusqu'à l'époque des apôtres.

Je renonce de même à parler des miniatures, et même des dessins qui auraient été pris, avec une exactitude peu scrupuleuse, d'anciennes peintures, aujourd'hui détruites, — par exemple les dessins de la bibliothèque Barberini, à Rome. Il ne peut être question ici que de peintures murales.

Il en existe encore un bon nombre. Mais la collection est autrement considérable, de toutes celles qui ont été perdues. Les monuments de l'architecture antérieurs à l'époque romane sont presque tous détruits, et ceux que le temps et les hommes ont épargnés ont eux-mêmes subi tant de transformations, qu'on est fort embarrassé, à l'ordinaire, pour en reconstituer l'état primitif : comment s'étonner, après cela, que leur décoration picturale ait presque entièrement disparu ?

C'est merveille, au contraire, qu'on en puisse encore découvrir quelques vestiges.

Nous nous déclarerons satisfait si, après nous avoir lu, le lecteur garde cette conviction qu'il y a eu jadis, en Ombrie, un nombre respectable de peintures : nous ne désirons pas, en somme, lui prouver autre chose. Pour cette raison, nous n'insisterons pas sur l'étude proprement dite des fresques encore existantes, nous contentant à l'ordinaire de les signaler, non pas toutes, mais quelques-unes seulement.

Disons quelques mots, tout d'abord, des peintures des catacombes : c'est là, en effet, que se trouvent les origines de l'art chrétien[1].

Après les beaux travaux de M. de Rossi, il semble tout à fait superflu de rappeler que l'art chrétien n'avait pas attendu la paix de l'Église pour tenter ses premiers essais. Ils remontent à la fin du premier siècle, aux derniers jours des temps apostoliques : ce sont les peintures des catacombes. Mais elles n'appartiennent pas

1. Parmi les nombreux ouvrages élémentaires qui traitent des Catacombes, nous signalons tout particulièrement celui que vient de publier notre ancien maître et ami M. H. Marucchi, et qui forme le second volume de ses *Éléments d'archéologie chrétienne*, Desclée, Paris et Rome, 1900.

exclusivement, comme on a quelque tendance à se le figurer, à l'époque des persécutions, c'est-à-dire aux siècles qui ont précédé l'édit de Milan (313). Sous le règne de Constantin, on continue toujours à en peindre : on le fait jusqu'aux environs du Xe siècle. Les catacombes de saint Callixte, par exemple, presque les plus riches de Rome, pendant près de huit siècles ont été décorées de peintures : on en trouve qui datent du second siècle, comme on en voit aussi que des auteurs compétents ont pu assigner au IXe et au Xe siècle[1].

Il faut rapprocher des peintures des catacombes, sans les confondre tout à fait avec elles, celles qu'on mettait dans les cryptes ou chapelles qui se trouvaient ordinairement à l'entrée même des cimetières des premiers chrétiens. Cette série de fresques est surtout intéressante parce que, en raison même de la place qu'elles occupaient, elles ont eu la chance d'échapper plus aisément à la destruction que les peintures de la même époque, situées sur les murailles supérieures des églises. Elles font la transition, pour ainsi dire, entre les peintures de sous terre et celles qu'on se mit à placer sur les murailles des nouveaux temples, dès qu'il fut permis d'en élever.

Ces dernières peintures — les fresques murales des basiliques chrétiennes primitives — seraient particulièrement intéressantes à étudier. Mais je n'ai pas besoin de redire qu'elles sont fort rares, à supposer qu'il en existe encore datant vraiment de cette époque, entre le Ve et le Xe siècle.

La véritable peinture monumentale de ces temps-là, c'est d'ailleurs la mosaïque. « Les mosaïques des églises, dit Burckhardt, nous offrent une série authentique et ininterrompue des peintures chrétiennes, depuis l'époque où le christianisme fut officiellement

1. Cf. L. Lefort, *Etudes sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie.* Cette chronologie des peintures des catacombes a été faite par M. Lefort d'après les travaux de M. de Rossi, et presque sous les yeux de l'illustre archéologue : elle mérite donc une confiance particulière. Le plus grand nombre des peintures des catacombes serait, d'après M. Lefort, de la fin du IIIe et du commencement du IVe siècle. Mais il en signale encore au IXe et au Xe siècle. D'après les travaux les plus récents, cette dernière catégorie pourrait être sensiblement augmentée.

reconnu par l'Etat[1]. » Leur histoire commence avec le IV[e] siècle et se poursuit, sans interruption, jusqu'aux environs de la Renaissance du XV[e] siècle; ce sont, à n'en point douter, les monuments où l'on suit le mieux les progrès, la décadence, puis enfin, aux alentours du XII[e] siècle, le renouveau de l'art de peindre.

Ce qui complique beaucoup l'étude de ces monuments primitifs de l'art chrétien, peintures ou mosaïques, c'est la difficulté de déterminer la part qu'il convient d'y faire à l'influence byzantine. Elle est incontestable. Tout en remarquant qu'elle s'est exercée inégalement sur les différentes régions de l'Italie, plus dominante dans les Calabres et le Sud — comme encore du côté de Venise, à une époque plus tardive, — il faut reconnaître qu'aucune province n'y a complètement échappé. Aux extrémités de l'Ombrie, à Ravenne, l'art de Byzance a laissé quelques-uns de ses monuments les plus caractéristiques, et Rome elle-même, pendant de longues années, fut presque exclusivement byzantine.

Elle n'était pas, cependant, que cela. La persistance d'écoles locales, dans toutes les provinces de l'Italie, est aujourd'hui un fait incontesté. On en suit la trace jusque dans les provinces du Sud, celles qui ont subi davantage l'influence de l'art de Constantinople[2]. Nulle part, néanmoins, autant que dans l'Etat Pontifical, cette perpétuité des traditions locales de l'art chrétien primitif ne se faisait aussi bien sentir, malgré la concurrence toute-puissante de l'art byzantin.

On n'a pas encore découvert de critérium absolument sûr pour permettre de distinguer une fresque byzantine d'une autre qui serait l'ouvrage d'artistes nationaux. Les « accessoires » eux-mêmes trompent souvent, et pour ce qui serait de s'autoriser du « caractère » ou de la « physionomie », la ressource est tellement

1. Burckhardt, *Le Cicerone*, éd. fr., p. 491.
2. Salazaro avait soutenu le premier cette thèse, mais avec quelques exagérations, spécialement dans son grand ouvrage : *Studi sui monumenti dell' arte meridionale dal IV al XIII secolo.* Voir aussi Ch. Diehl : *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, librairie de l'Art. Tout en contestant, dans le détail, quelques-unes des conclusions de Salazaro, les critiques d'art n'ont pu s'empêcher d'accepter sa thèse, et, à leur tour, de s'en servir.

pauvre qu'il vaut mieux n'en point parler. Les « incriptions grecques », il n'est pas besoin de le dire, ne signifient pas davantage : on en trouve jusqu'au XVe siècle, et sur des peintures qui n'ont absolument rien à voir avec l'art de Byzance.

Il est bien probable, cependant, que le byzantinisme, après la paix de l'Eglise, a influé plus largement sur ce que j'appellerais volontiers « le grand art », ou la peinture officielle, à condition, toutefois, qu'on entendît par là, non point un art plus parfait, mais celui le plus en faveur, auquel on s'en remettait généralement pour les travaux plus importants. Aussi, dans les grandes basiliques, les plus vastes cycles de peintures ont dû être exécutés par des artistes byzantins ; mais, à l'ordinaire, rien ne s'en est conservé.

Il en fut différemment pour les décorations de moindre importance, par exemple ces peintures de cryptes ou de chapelles souterraines dont nous avons déjà parlé. Dans cet ordre moins relevé de la peinture religieuse, le byzantinisme a exercé une influence beaucoup moins sensible. L'art local continuait à être chargé des besognes modestes et courantes : là, surtout, on peut espérer le retrouver, quelquefois, afin de l'étudier.

Dans la mosaïque, au contraire, qui fut à cette époque, et pendant plusieurs siècles, l'expression la plus parfaite de l'art de peindre, l'influence du byzantinisme est tellement notoire qu'il est presque impossible d'y noter ce qui serait incontestablement romain. Il en est différemment dans les peintures de cryptes ou de confessions. Elles sont dues à des artistes moins expérimentés, qui se montrent déjà ce que seront plus tard les peintres ombriens du XVe siècle, du moins pour la plupart, de modestes entrepreneurs de peintures de dévotion. Cette tendance est déjà notoire dans les dernières fresques des catacombes, où la qualité d'art est d'autant moins grande qu'elles se rapprochent davantage du Xe siècle : les meilleures sont les plus anciennes, celles qui furent exécutées par des artistes n'ayant pas eu le temps de se déshabituer des pratiques de l'art romain du IIIe siècle. Plus tard, ceux qui peignent

---

FIG. 13. — *Ferentillo, vieille fresque.* Ce n'est pas une des plus anciennes, de celles, par conséquent, dont je parle dans ce chapitre, mais une des nombreuses *Madones* qui se trouvent dans les niches semi-circulaires de cette vieille église.



FIG. 13. — *Ferentillo, vieille fresque.*

des images pieuses n'ont pas eu, généralement, une éducation artistique aussi distinguée. Ils travaillent à meilleur compte, d'autre part, que les mosaïstes. Notons encore que les frais d'une peinture murale sont beaucoup moins considérables que ceux d'une mosaïque : elle s'exécute aussi plus rapidement. Les artisans qui s'en chargeaient étaient donc capables de satisfaire facilement leur clientèle et de multiplier leurs travaux : je n'ai pas besoin d'ajouter qu'ils n'y manquaient pas, très probablement.

Les peintures romanes ont dû être exécutées par des artisans héritiers immédiats de ceux dont je viens de parler. Elles sont généralement grossières, mais témoignent d'une liberté d'allure qui jure étrangement avec l'attitude morne, et comme figée, des peintures byzantines. Ce sont, en général, des « peintures d'action », avec des histoires naïvement racontées, mais avec un désir bien clair d'en accentuer la vie et le mouvement. Cette remarque est d'autant plus importante à faire, que la future peinture ombrienne sera plus tard, à la fin du XVe siècle, adonnée presque exclusivement à la « peinture d'extase » : mais il ne faut jamais oublier que sa dernière évolution l'a conduite, avec Raphaël, jusqu'aux sommets les plus élevés de l'art dramatique.

J'entends par « peintures romanes » celles qui ont été faites entre le IXe siècle et la fin du XIIIe siècle. Qu'il existe, en Ombrie, des peintures de cette catégorie, voilà qui est absolument certain. Elles se trouvent principalement dans les régions septentrionales, le pays de Spolète et la Sabine Ombrienne, et se rattachent à un cycle qui s'est développé, au nord de Rome, dans les régions que je viens de nommer, et les villes des environs de Viterbe et du lac Bolsena. Ce sont donc, avant tout, des « peintures romaines ». Nous les appelons « romanes » pour nous conformer aux habitudes courantes et mieux spécifier qu'il s'agit de l'art romain du Moyen-Age, avant l'art gothique et celui de Giotto.

Une note commune à toutes ces peintures, c'est qu'il est malaisé de leur donner une date précise. En l'absence de documents d'archives, on est réduit à en juger d'après leurs seuls caractères intrinsèques : c'est parfois une pauvre ressource et, je suis le premier à le reconnaître, trop souvent insuffisante.

On les place, à l'ordinaire, entre le Xe et le XIIIe siècle. Je pense

qu'il serait plus juste de dire entre le IXe et le XIVe siècle ; mais, étant donné qu'on en parle aussi largement, cela n'a pas une grande importance. D'autant plus que c'est toujours une manière de dire : d'une part, qu'on ne peut les dater exactement; de l'autre, qu'on ne leur reconnaît ni le caractère des peintures byzantines, ni celui des fresques giottesques. Malgré leur peu de précision, ces jugements de la critique sont à retenir ; il faut savoir s'en contenter. Nous n'avons pas besoin de préciser davantage pour appuyer la thèse que nous soutenons, à savoir l'existence d'artistes locaux ayant continué, aux environs de Rome, les traditions de l'art chrétien primitif, en les accommodant, bien entendu, aux besoins de leur temps, et selon la mesure de leurs moyens artistiques.

On ne s'attend pas à ce que nous donnions ici l'inventaire, même abrégé, de ces vieilles peintures romanes de l'Ombrie et des environs de Rome. Bien que peu connues, elles sont en nombre beaucoup plus considérable qu'on se l'imagine. Mais pour permettre d'en juger, il ne serait pas suffisant de les énumérer rapidement. Elles demanderaient une étude sérieuse, appuyée en outre de « reproductions », que nous ne pourrions, pour l'instant. joindre à notre texte [1].

Rome fournirait les éléments les plus nombreux, sinon toujours les plus intéressants ; surtout qu'il faudrait y joindre, ainsi que je l'ai souvent répété, l'étude des mosaïques, lesquelles y sont plus nombreuses que partout ailleurs [2]. Mais on y trouverait aussi des peintures proprement dites.

1. Les photographies les plus importantes seraient difficiles à reproduire directement, car les originaux sont, en général, dans un état déplorable. M. Anderson a publié les photographies de Toscanella. Celles de *San-Clemente*, à Rome, l'ont été par différents photographes. M. Moscioni possède un certain nombre de clichés des fresques de Subiaco. Une étude d'ensemble de ces peintures n'a jamais été faite, du moins que je sache. Je le note ici, car ce serait un travail utile et tout indiqué pour un jeune archéologue qui pourrait disposer, à Rome, d'une ou deux années pour des recherches suivies.

2. On aura un bon résumé de l'histoire des mosaïques chrétiennes dans A. PÉRATÉ, *L'Archéologie chrétienne*, pp. 199 et suiv.

FIG. 14. — *Subiaco, vieille fresque.* C'est peut-être une des peintures les plus anciennes de la chapelle du *Sacro Speco*. Crowe et Cavalcaselle en parlent avec éloge.



FIG. 14. — *Subiaco, vieille fresque.*

Celles de *Sant' Urbano alla Caffarella*, aux environs de Rome, comptent parmi les plus anciennes. Crowe et Cavalcaselle n'hésitent pas à les dire contemporaines des anciennes mosaïques de *Santa-Maria in Cosmedin* et des *Santi Nereo ed Achilleo*, c'est-à-dire des premières années du VIII[e] siècle [1]. Il est probable, toutefois, qu'elles ne sont guère antérieures au X[e] ou au XI[e] siècle.

La *Crucifixion* de Saint-Paul-hors-les-Murs offre une grande ressemblance avec les fresques de Sant' Urbano. Ce sont probablement des peintures de la même époque, ainsi que les différentes histoires de sainteté qui se trouvent dans l'église Saint-Paul.

Parmi les anciennes peintures du musée de Latran on verra celles venant de *Sant' Agnese*, aux portes de Rome, qui représentent des histoires de la vie de sainte Catherine et de sainte Agathe. Elles sont d'un style moins barbare que les premières que nous avons citées. On peut en rapprocher les onze histoires de la vie de saint Benoît, placées également au musée de Latran [2].

Les fresques de la basilique de *San-Lorenzo* — Saint-Laurent-hors-les-Murs — sont d'une époque encore postérieure. Elles représentent en effet, en plus d'histoires tirées de la vie du saint titulaire de l'église, d'autres empruntées à la vie d'Honorius III, ce qui ne permet pas de les mettre avant le XIII[e] siècle.

A peu près de la même époque seraient également les vieilles peintures découvertes dans l'église inférieure de *San-Clemente*, en 1858. Les sujets en sont très variés et tout imprégnés, à l'ordinaire, d'un naturalisme des plus convaincus [3]. C'est vraiment la vie qui commence de nouveau à se faire sentir dans ces créations

1. Crowe et Cavalcaselle, *lib. cit.* Ed. ital., vol. I, pp. 70 et 89. Voici le sujet de ces fresques. Au-dessus de la porte d'entrée une *Crucifixion*, avec de nombreux personnages. Sur les parois latérales, des fresques historiques ayant rapport à saint Urbain, sainte Cécile et saint Laurent. En face, le Christ sur un trône, aux proportions gigantesques.

2. Il est assez curieux de noter, toujours au Latran, une certaine *Rencontre du Christ et de la Madeleine*, signée Donatus Bizamus pinxit in Otranta, œuvre d'un artiste qui travaillait dans le style byzantin le plus pur : les peintures romanes que nous étudions, peut-être plus grossières, témoignent néanmoins d'une tout autre vitalité artistique.

3. On y voit : Marie et l'Enfant entre deux saints ; crucifiement de saint Pierre ; consécration de saint Clément ; la messe de saint Clément ; Daniel dans la fosse aux lions ; l'Assomption ; les Noces de Cana ; les saintes Maries au tombeau, etc.

grossières, mais quand même intéressantes, après ce trop long sommeil où l'art de Byzance aurait comme endormi toutes les bonnes volontés à la recherche du vrai et du beau.

Aux environs de Rome, en s'élevant vers le Nord, on rencontre un certain nombre de peintures dans le genre de celles que nous venons de citer. Je ne dirai rien de celles qui sont isolées, pour ne considérer que les ensembles les plus importants [1]. Non point que la première catégorie soit la moins intéressante : mais il nous suffira, pour notre sujet, d'évoquer le souvenir de quelques cycles comme ceux de *Sant' Elia*, de *Subiaco* ou de *Ferentillo* [2].

Toutes les murailles, ou peu s'en faut, de la vieille église de Sant' Elia avaient été couvertes de fresques par des artistes romains, dont une bonne fortune nous a conservé les noms, les frères *Giovanni* et *Stefano*, aidés de leur neveu, *Niccolo* [3]. Ces peintures n'ont pas été conservées entièrement, mais il en reste encore une grande partie ; les plus remarquables sont celles de l'abside. Elles représentent, dans une composition assez compliquée, le Rédempteur entouré de plusieurs personnages. Comme ordonnance, c'est bien la manière des mosaïstes, mais l'exécution en est toute différente et semble indiquer de véritables « spécialistes »,

1. On a découvert récemment de curieuses peintures romanes représentant le *miracle de l'Eucharistie* de saint Bernard, quand ce saint, pour arrêter Guillaume d'Aquitaine, partisan fanatique de l'antipape Anaclet, se porta au devant de lui avec le très saint Sacrement : le duc fut jeté miraculeusement à terre et son cheval s'agenouilla devant la sainte hostie. Cf. E. Monti, *La chiesa di San Giovanni in Agentella* dans le *Nuovo Bull. di Arch. Ch.*, avec deux gravures. 1898, p, 122.

2. L'église Sant' Elia se trouve à *Castel Sant' Elia*, village situé près de Nepi, au nord-est du lac de Bracciano : elle appartenait à un ancien monastère de Bénédictins, ainsi d'ailleurs que celle de Subiaco, dans la Sabine, et *San-Pietro* de Ferentillo, au nord de Spolète, dans la vallée de la Nera.

3. Aux pieds du grand Christ de l'abside, Crowe et Cavalcaselle ont pu déchiffrer l'inscription suivante : *Johannes et Stephanus fratres pictores romani et Nicolaus nepos Johannis*. On voit que l'habitude de signer leurs œuvres datent, chez les artistes, d'assez loin. Les inscriptions votives commencent aussi à être en usage dès cette époque. Parmi les nombreuses légendes qui se trouvent aux fresques de l'église inférieure de San-Clemente en voici une qui est déjà tout à fait dans le genre des inscriptions votives dont nous aurons souvent à parler au cours de ces études : *Ego Beno de Rapiza cùm Maria uxore mea pro amore Dei et beati Clementis.*

entrepreneurs de ce genre d'ouvrages. L'aspect en est imposant malgré la grossièreté de la technique. Celle-ci choque un peu moins dans les compositions plus petites des murailles voisines. Leur variété est très grande : on y trouve des figures isolées de saints et de prophètes, des histoires de martyrs, d'autres tirées de l'Ancien Testament ou de l'Apocalypse, un certain nombre enfin de compositions symboliques dont le sens n'est pas toujours des plus faciles à déchiffrer. Mais comme ces vieilles fresques présentent un intérêt autrement considérable que celles plus récentes — probablement du XIVe siècle — qu'on leur a substituées en plus d'un endroit de l'église !

Il n'est peut-être pas superflu de prévenir, sinon les érudits, du moins les voyageurs curieux de vieilles fresques, qu'il faut se garder soigneusement de placer à une seule et même époque les peintures d'un cycle dont on leur a signalé l'importance, comme le serait, par exemple, celui de Sant' Elia. A l'abside même, sur une fenêtre murée à une époque postérieure aux peintures dont nous avons parlé, se trouve un *saint Jean-Baptiste* qui n'a rien à voir avec elles. En général, quand on se trouve en présence d'un ensemble de fresques anciennes, il est presque certain qu'il faut les répartir dans l'espace de plusieurs années, souvent même de plusieurs siècles ; c'est même la meilleure manière d'établir la perpétuité des traditions picturales, en notant qu'à aucune époque on n'a cessé de mettre, sur les murailles, de nouvelles fresques ou de renouveler les anciennes.

La même remarque convient encore mieux aux peintures du monastère de Subiaco. Celles même de la chapelle du *Sacro Speco* sont d'époques très différentes. Toute la série des fresques de la chapelle de la Vierge appartient à une époque relativement tardive — elles portent d'ailleurs leur date, 1489 — et sont de médiocre intérêt.

Mais on en trouve de plus anciennes. Celles de la chapelle de Saint-Grégoire sont de la première moitié du XIIIe siècle : parmi elles on remarque la fresque qui représente, ainsi que l'explique l'inscription, la consécration faite par le pape Grégoire IX. Le fameux portrait de saint François, qui se trouve dans cette même chapelle, est probablement de quelques années antérieur : il doit

être placé entre 1216, l'année de sa visite au monastère de Subiaco, et 1228, l'année de sa canonisation [1].

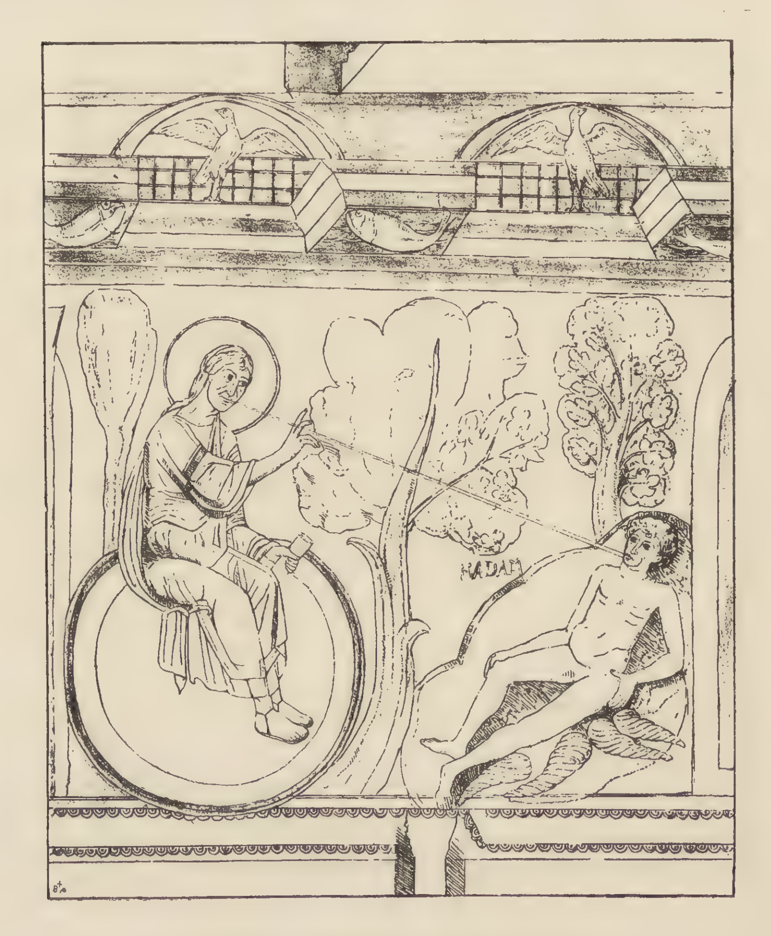


FIG. 15. — *Ferentillo, La Création d'Adam.*

1. Saint François est représenté debout et se présente de face : il est jeune d'aspect et de grandeur naturelle. Il porte la robe de mendiant, serrée aux reins par une grosse corde, et a la tête couverte de son capuchon. Dans la

FIG. 15. — *Ferentillo, La Création d'Adam.* Cf. *Bull. d'Arch. Chr.*, loc. cit. Dieu est assis sur une sphère qui représente le monde : de sa bouche sort la parole créatrice. Les scènes d'en haut représentent, probablement, la création des animaux.

Les peintures de la triple voûte du Sacro Speco ne sont probablement pas antérieures [1], non plus que celles signées : *Magister Conxolus pixit hoc op*. Mais il en est cependant qui portent avec elles le caractère d'une antiquité plus vénérable, la *Vierge et l'Enfant*, en particulier, qui se trouve dans la *seconde grotte*, celle que la légende fait habiter à saint Benoît. Certains auteurs n'ont pas hésité à la mettre à la fin du VIIIe siècle, ou tout au moins dans les premières années du siècle suivant. Je n'oserais me montrer aussi affirmatif, tout en maintenant que cette Vierge est de beaucoup antérieure à la fin du Xe siècle.

C'est la seule conclusion sur laquelle je voudrais qu'on me permît de rester, à savoir que, parmi les peintures les plus anciennes de l'État romain, il y en a qui remontent probablement à une époque antérieure au Xe siècle. Seulement je reconnais qu'il n'est pas facile de le prouver [2]. Comme cela ne rentrerait pas précisément dans le plan de cet ouvrage, je puis d'ailleurs m'abstenir de le tenter. Il me suffira d'avoir énuméré quelques-unes de ces plus vieilles peintures. Le groupe le plus intéressant serait, à mon avis, celui de l'abbaye de *San-Pietro de Ferentillo*. Bien qu'il ait déjà été étudié par plusieurs auteurs [3], il s'en faut qu'on ait réussi à en faire bien sentir toute l'importance. Nous nous proposons de nous y essayer dans un livre spécial : nous publions simplement, dans celui-ci, un dessin de la *Création d'Adam*, en y joignant un autre

main gauche se trouve un cartel, avec l'inscription *Pax huic domui*. La main droite, repliée sur sa poitrine, semble indiquer le geste de quelqu'un qui parle. Dans le haut se trouve gravé : FR FRACISCV. La tête n'est pas nimbée, ce qui a permis de dire que la fresque était antérieure à l'année de la canonisation du saint.

1. A la première, l'agneau et la croix, avec les symboles des Evangélistes. A la seconde, saint Benoît entouré des saints : Pierre Diacre, Grégoire, Romain, Maur, Honoré, Placide et Laurent. Saint Benoît est au centre, ses disciples lui faisant une large couronne. A la troisième voûte, le Sauveur avec quatre apôtres et des anges.

2. On me permettra de renvoyer à une étude que j'ai publiée sur *Les vieilles peintures de Spolète* et que j'ai réunie, en même temps que d'autres, dans un volume de *Mélanges* intitulé *La Vie esthétique*. Paris, Perrin, 1897.

3. Cf. sur les peintures de Ferentillo : Guattani, Mon. Sab., vol. II, p. 229; De Rossi, *Bull. di Arch. Christ.*, 1875, p. 755 et suiv. ; Descenet, *Bull. di Arch. ch.*, 1879, p. 135 et 1880, p. 55.

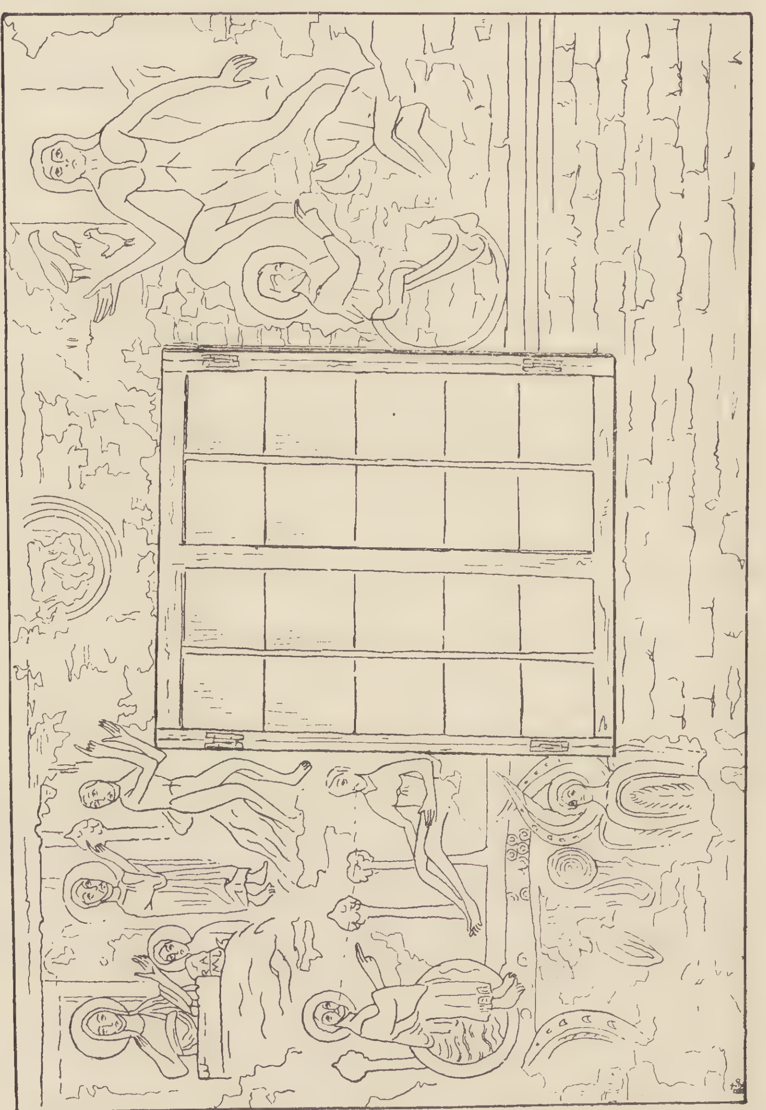


FIG. 16. — *Spolète, Histoires de la Genèse.*

FIG. 16. — *San-Paolo de Spolète, Histoires de la Genèse.* Ces fresques, à peu près ruinées, se trouvent *au-dessus* de la voûte construite sous la charpente primitive : une fenêtre a été percée dans le mur, au beau milieu de la composition. Un certain nombre de figures isolées me semblent ajoutées postérieurement. Les scènes historiques représentent la création d'Adam, celle d'Ève, puis Adam qui donne leurs noms aux animaux, enfin l'expulsion du paradis terrestre.

dessin des vieilles peintures qui se trouvent sous les combles de l'église de *San-Paolo*, auprès de Spolète, sans même insister sur les rapprochements qu'ils ne manquent pas de suggérer [1].

Je ferai cependant, à propos des peintures de Ferentillo, une dernière remarque : ce sont presque exclusivement des « peintures d'action [2] ». Les *Histoires de la Genèse* s'y développent, naïvement racontées, je n'ai pas besoin de le dire, mais avec un souci de vérité dont les artistes de Byzance n'avaient guère le secret : je me refuse absolument à y voir la trace de leurs pinceaux, alors que j'y reconnais, bien que maladroitement sauvegardées, les lointaines traditions de l'art chrétien des premiers siècles.

Nous ne pouvons songer à nous étendre davantage sur ces fresques très anciennes de l'Ombrie et des environs de Rome. Nous n'avions qu'à en signaler l'existence : cela suffisait pour notre sujet.

C'est donc bien que l'Ombrie, avant l'arrivée à Assise des peintres de Florence, comptait, elle aussi, des artistes habitués à mettre des fresques sur les murailles de ses églises. Ils n'étaient pas grecs, non plus siennois, et florentins pas davantage. Je veux croire qu'un certain nombre d'entre eux avait vu le jour en Ombrie. Leur originalité, cependant, me semble douteuse. Ils s'inspirent toujours des plus anciennes traditions de la peinture chrétienne. Ils continuent, jusqu'aux environs du XIII[e] siècle, l'art des catacombes.

1. Cf. Fig. 15 et 16.

2. Je ne parle, bien entendu, que des fresques les plus anciennes, celles qui se trouvent dans le haut, et se déroulent tout le long des murailles. Les fresques de l'étage inférieur, plus récentes, sont encore, néanmoins, des peintures historiques. Celles des chapelles renferment, à l'ordinaire, l'image de la Madone ou celles de plusieurs saints : elles sont beaucoup plus récentes. J'en publierai une, dans ce volume, qui est datée de 1526. Evidemment je fais abstraction de ce groupe quand je parle, ici, de *peintures très anciennes*, sans même m'arrêter à celles qui ont la date de 1425. J'ai en vue seulement les *Histoires de l'Ancien Testament* qui se trouvent tout à fait dans le haut : elles ont chacune une inscription qui explique le sujet. Les *Histoires du Nouveau Testament*, placées en dessous, ne nous paraissent pas de la même époque.



CHAPITRE VI

Le XIVe siècle

I. Le XIVe siècle ombrien fut surtout gothique *et* giottesque. *Il compte cependant un certain nombre d'artistes locaux.*
II. Le XIVe siècle à Pérouse, d'après Mariotti.
III. Orvieto et Spolète. — Les villes du nord de l'Ombrie. — Transition avec le XVe siècle.

I

On pourrait croire tout d'abord, en abordant le XIVe siècle, que nous allons nous trouver mieux à l'aise pour indiquer des peintures qui soient incontestablemsnt l'œuvre d'artistes ombriens. Il n'en sera rien. C'est au contraire la période pendant laquelle il est le plus difficile de déterminer exactement ce qui appartient, en propre, à l'activité des peintres locaux. En voici la raison. Nous l'avons déjà signalée, mais il ne sera pas inutile d'y revenir.

Le XIVe siècle ombrien, en effet, fut avant tout « gothique » et « giottesque » — gothique dans le domaine de l'architecture et de la sculpture, giottesque dans celui de la peinture. L'invasion de l'art septentrional y vint ébranler fortement les vieilles traditions romaines : Sienne, Florence, le nord de l'Italie, l'Allemagne, la France même, peut-être, y firent oublier, pour un temps, les leçons du passé. L'art ombrien proprement dit ne s'y laisse plus deviner que par endroits et dans les ouvrages de moindre importance ; les documents d'archives, bien mieux que les œuvres

d'art, doivent être consultés pour établir comment, malgré tout, il n'avait pas entièrement disparu.

Si passagère qu'elle ait été, en somme, dans toute l'Italie, l'influence du style gothique se fit sentir assez notoirement dans les édifices ombriens du XIVe siècle. L'architecture civile en est inspirée, de même que l'architecture religieuse. Toutes les villes d'Ombrie, à cette époque, ont voulu bâtir des églises selon la formule gothique : on la retrouve jusque dans la manière de dessiner les cadres des grands retables d'autel. En plein XVe siècle, Niccolò Alunno les comprendra encore de la même façon.

Pour ce qui est de la peinture, elle fut alors, en Ombrie, incontestablement « giottesque ». Toute l'Italie l'était, d'ailleurs, à cette époque. Les artistes de Pérouse, de Foligno ou de Spolète ne réussirent pas plus que les autres à se soustraire entièrement à l'influence irrésistible du grand peintre de Florence, le célèbre Giotto [1].

Malgré de glorieuses traditions nationales, l'école de Sienne elle-même se laisse pénétrer peu à peu par l'influence du grand peintre florentin. On la pressent déjà dans l'œuvre des Memmi et des frères Lorenzetti : avec Andrea Vanni et Bartolo di Fredi, elle devient, dans la seconde moitié du siècle, de plus en plus évidente. Le seul fait, pour la critique, de ne savoir décider, devant des œuvres importantes du XIVe siècle, s'il faut les dire siennoises ou florentines, suffirait à prouver comment les deux écoles sont de plus en plus, à cette époque, voisines l'une de l'autre.

Cette influence prépondérante de l'art giottesque est surtout sensible dans les œuvres les plus importantes. A la basilique d'Assise, par exemple, on n'a pas encore réussi à déterminer, avec exactitude, l'œuvre respective des peintres de Sienne et de ceux de

1. Né en 1276, Giotto mourut en 1337, c'est-à-dire dans la première moitié du XIVe siècle. Mais il eut plusieurs générations de disciples qui le continuèrent avec un incroyable respect de ses enseignements. Jusque dans les premières années du XVe siècle, la famille des Bicci et le fils de Spinello Spinelli peignent encore dans la manière de Giotto : il y avait un siècle que leur « maître » avait disparu ! On ne s'étonne pas, dès lors, que les peintures « giottesques » abondent en Ombrie, pendant tout le cours du XIVe siècle.



Florence. A plus forte raison est-il malaisé d'y reconnaître ce qui revient à l'activité des peintres locaux.

Quand il s'agissait alors de ces grands monuments élevés par la foi de tout un peuple, on ne se contentait pas des ressources de l'art local[1]. Où je vois cependant une preuve de la haute culture artistique des villes ombriennes, c'est dans le tact qu'elles mirent à s'assurer les pinceaux d'un Cimabue et d'un Giotto, après avoir appelé Niccolò Pisano et Arnolfo di Cambio.

Mais je sais bien que, dans le même temps, elles avaient des artistes locaux et qu'elles trouvaient à les employer. D'abord en les donnant comme collaborateurs à ceux qu'elles faisaient venir de Sienne et de Toscane. Puis en les chargeant des travaux de moindre importance.

A côté de ces monuments splendides qui sont, pour ainsi dire, le luxe de la religion, son décor d'apparat, d'autres temples s'élevaient, ceux-là plus modestes : à les bâtir et à les décorer, c'était sans doute à quoi s'employaient principalement les artistes locaux. Les monuments de ce genre présentent donc un intérêt tout particulier : c'est là qu'il faut chercher, de préférence, les preuves les plus certaines de la perpétuité de l'art national.

Dès qu'on se met à les étudier avec quelque soin, on ne tarde pas à découvrir des preuves incontestables de l'activité des artistes provinciaux. Dans l'Etat napolitain, par exemple, où Giotto travailla plusieurs années, aux environs de 1320, on a montré qu'il y avait, à son arrivée, une école locale assez florissante et que, lui parti, il s'en faut que tous les peintres, sans exception, se soient mis à répéter ses compositions[2].

De même en Lombardie, où Giotto, dans le séjour qu'il y fit, devait rencontrer celui qui devint, dans la suite, un de ses meil-

1. L'histoire de la construction de la cathédrale de Milan est, à ce point de vue, un exemple classique. Celle du dôme d'Orvieto mériterait également de le devenir. Plus instructive encore serait celle de la cathédrale de Pérouse : malgré ses obscurités elle présente une grande leçon, à savoir qu'il ne faut pas, si l'on veut aboutir, vouloir faire toujours mieux que les autres.

2. Crowe et Cavalcaselle, *op. cit.*, Ed. it., pp. 546 et suiv. M. Bertaux, ancien membre de l'Ecole française de Rome, doit publier prochainement un ouvrage sur l'art de l'Italie méridionale.

leurs disciples, *Giovanni da Milano*. Les Visconti y employaient un certain nombre d'artistes locaux, et cela se prouve assez facilement[1].

II

Ce que nous venons de dire de Milan et de Naples s'applique aussi bien aux villes ombriennes. Pérouse, par exemple, compta, au XIVe siècle, un certain nombre d'artistes. Mariotti l'a prouvé, il y a de cela bien des années, dans la seconde de ses *Lettere pittoriche perugine*[2]. Je ne puis mieux faire que d'en prendre le résumé, d'abord parce que mon sujet le demande, ensuite pour montrer que, si les choses d'Ombrie ne sont pas mieux connues, la faute en est à nous seuls, qui avions, depuis fort longtemps, le moyen de les étudier.

Après avoir rappelé les étrangers qui travaillèrent à Pérouse, au cours du XIVe siècle[3], Mariotti réunit, en un seul groupe, les artistes nationaux dont il a pu découvrir les noms, à défaut des ouvrages, dans les archives de la ville, non sans faire remarquer

1. *Pietro Bescapè*, miniaturiste de valeur, met son nom, en 1348, sur un précieux manuscrit, actuellement conservé à la bibliothèque de la Brera. A Bergame, la grande fresque de Santa-Maria-Maggiore, avec la date de 1347, n'est qu'à moitié giottesque, et les historiens locaux signalent, dans cette ville, un certain nombre d'artistes : *Michelino de Roncho*, *Pacino de Nova* et son élève, *Isnardo Comenduno*, celui qui exécuta, à Santa-Maria, un assez grand nombre de fresques. Le musée archéologique de Milan a une fresque de 1382, de *Simone Corbetta*, et les peintres de Lodi, *Antonio da Lodi* (1373), *Taddeo da Lodi* (1392), et un certain *Antonio* (1382), ont laissé dans l'église de San-Francesco un nombre relativement considérable de peintures. A Pavie, de même, on connaît des œuvres d'*Andrino da Edessa*, d'autres de *Laodicia*. Une petite église de Cascine-Olona a des peintures datées de 1168, et celle du palais Ottone-Visconti, à Legnano, en possède qui sont antérieures d'environ soixante ans à la venue de Giotto en Lombardie. Cf. Luigi Malvezzi, *Le glorie dell' arte lombarda*; pp. 70 et suiv., Milano, 1882.

2. Annibale Mariotti, *Lettore pittoriche perugine*... Lettera II : Sopra alcune Memorie pittoriche perugine del secolo XIV, pp. 41-63, Perugia, 1788.

3. *Giotto* est dit y avoir peint le portrait de Benoît XI, *Stefano Fiorentino* (Giottino) une chapelle à San-Domenico. *Buffalmaco* y travailla (Vasari, Sacchetti, Baldinucci). *Meo di Guido da Siena* y obtint, vers 1319, la « cittadinanza. »

qu'il en aurait eu bien davantage à citer si les *Annales publiques* et les livres des Riformagioni ne manquaient complètement de 1327 à 1374[1].

Vient ensuite l'énumération des œuvres anonymes dont il a pu lui-même constater l'existence, quand il écrivait, en 1788, ou qui, déjà disparues de son temps, avaient laissé quelques traces dans les écrits des historiens antérieurs[2]. On regrette surtout la disparition de ces fresques, peu fréquentes en Ombrie, où se trouvaient racontés quelques-uns des événements de l'histoire militaire du peuple pérousin. La *Madone* de Santa-Croce est aussi fort intéressante : elle abrite, sous son manteau, le peuple à genoux, cédant aux supplications du *saint Sébastien* qui se trouve à sa droite, alors que, sur la gauche, un ange remet son épée au fourreau[3]. « Mais combien d'autres encore, ajoute Mariotti, répandues partout dans la cité, les bourgs et les villages de notre territoire, et dont on ne sait rien, sinon que ce sont des peintures très anciennes et dont on ne connaît, dont on ne connaîtra jamais l'auteur ! Et Dieu sait

1. A cause de cette lacune, Mariotti ne peut citer que les noms de quelques peintres. Ce sont : *Lello di Elemosina*, 1322 ; *Giovanni di Elemosina*, 1325 ; *Bernardino da Perugia*, 1340 ; *Luigi di Francesco Tinghi*, 1385 ; *Vannino da Perugia* ; *Cristofano di Nicoluccio* et *Francesco di Antonio Perugino*.

2. 1332, *Maesta* près du *Castello della Fratticiuola Cordicesca.* — 1333, tableau à vingt-quatre compartiments de la *Confraternità di San Pietro.* — 1344, les *Histoires* racontant les hauts faits du capitaine pérousin Vincioli, celui qui se signala, avec sa compagnie, au siège de Smyrne, fresque déjà détruite au temps de Pellini, c'est-à-dire avant 1664. — 1371, à *San-Domenico*, on fait peindre l'effigie d'Urbain V. Vers la même époque remonterait probablement la célèbre *Madonna delle Grazie* du Dôme. — 1378, fresques à la *Salle du grand conseil.* — 1366, à *San-Mariano* peinture commémorative d'une victoire sur les aventuriers anglais de Giovanni Audud, déjà détruite au temps de Crispolti (*Perugia Augusta*, 1648, p. 198.) — 1384, *à San-Francesco*, un *Madone avec les Mages*, encore existante de nos jours. (D'autres peintures y ont été découvertes, en 1888, dans la crypte). — 1360 (?), *Madone* à *San-Fiorenzo.* — Oratoire de Sant' Agostino, une certaine *Trinité*, passablement hérétique, « avec trois têtes sur un seul buste, trois nez, trois bouches et quatre yeux en commun ». — Les peintures de *Sant' Angelo.* — La fresque de *Santa-Croce.* — A *Santa-Trinita*, fresque, *Dieu le Père tenant le Crucifié, avec une Annonciation et quatre saints.* — A *Sant' Agata*, tableau à deux faces, sur l'une desquelles la *Vierge de Bon-Secours.* — 1387, peintures sur les portes de l'*Armoire des registres du cadastre.*

3. Mariotti suppose que cette peinture fut faite à l'occasion de la peste de 1348.

combien ont péri sous la main indiscrète des metteurs de chaux blanche, les *imbiancatori!* » Il en cite un exemple, celui d'une église très proche des portes de la ville, qu'il avait connue toute remplie de fresques d'époques différentes et « qu'on aurait pu appeler musée pour l'étude de la Renaissance et des progrès de l'art dans le pays de Pérouse ». Passent quelques années. Et quand il y retourne, c'est pour voir toute l'église passée à la chaux, « y compris l'autel, tout en marbre, pourtant, et œuvre non sans valeur, de la fin du XIVe siècle[1] » !

Pour achever son tableau de l'activité artistique de Pérouse pendant le XIVe siècle, Mariotti nous parle ensuite des miniatures de l'époque, et ici son témoignage est d'autant plus précieux, que la plus grande partie des documents sur lesquels il s'appuyait sont aujourd'hui égarés, sinon perdus irrémédiablement. « M'étant diverti singulièrement[2], ces mois derniers, à regarder les livres matricules des quarante-quatre collèges des arts de notre ville, j'ai vu que presque tous, à leur premier feuillet, ont une miniature où se trouve l'image de la Vierge et des Saints protecteurs de la cité. Puis, dans le catalogue, au commencement de chaque porte[3], se trouve d'habitude représenté le Saint ou l'emblème de

1. « Plaise au ciel que de semblables « galanteries » ne se pratiquent ailleurs que dans les campagnes et que nous n'en puissions trouver, dans les autres endroits, de lumineux exemples ! Ils sont d'autant plus coupables, ceux qui s'acharnent à couvrir de chaux blanche les peintures anciennes, condamnant ainsi ces ouvrages à un dommage irréparable, que, par la facilité avec laquelle on les peut gâter, elles méritent d'autant plus de respect. Combien de tableaux très précieux des premiers siècles de la peinture, après l'époque de sa renaissance en Italie, ont été condamnés au feu, parce qu'ils contenaient des peintures trop primitives et *à faire peur aux enfants*, pour me servir des paroles de Prunetti. Le public se met à rire quand il voit que *Nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque tenemur!* (Cic., *De Orat.*, III, 25.) Mais toutes ces doléances à propos de ceux qui maltraitent ainsi les œuvres anciennes, ont été faites par tant de personnes, et tant de fois, et toujours avec tant d'inutilité, que c'est perdre son temps que de les renouveler. » J'ai cité ces lignes parce qu'elles datent de la fin du XVIIIe siècle et qu'elles ont été écrites par un érudit pérousin.

2. Mariotti, médecin distingué, était érudit seulement par manière de distraction. Né en 1738, il mourut en 1801. Vermiglioli a dressé une liste de *soixante* de ses écrits, mais en ayant bien soin de prévenir qu'il renonce à tenter l'inventaire de tous ses manuscrits. G. B. Vermiglioli, *Biographia degli scrittori perugini*, vol. II, pp. 82 et suiv.

3. A chaque *porte* de Pérouse correspondait un quartier. Dans son petit



cette même porte. Tous ces matricules sont écrits sur parchemin et en vieux caractères, dits gothiques. Ils datent du XIVe siècle, ou du suivant, à l'exception de trois ou quatre qui sont du XIIIe siècle. Toutes leurs miniatures, de style et de dessin très variés, montrent le plus ou moins d'habileté de leurs auteurs, correspondant à l'époque où elles furent faites. » Elles sont malheureusement anonymes, ajoute Mariotti, à l'exception de celles du matricule du Collège du Cambio, de l'année 1377, où l'auteur s'est représenté, un compas à la main, avec cette inscription : *Io Mateo di Ser Cambio Orfo : che qui col sesto in mano me figurai : questo libro scrisse, dipinse et miniai*[1].

III

Il est regrettable que toutes les autres villes ombriennes n'aient pas eu comme Pérouse, dès la fin du XIIIe siècle, chacune son Mariotti. Orvieto, par exemple, qui a rencontré de nos jours, pour écrire son histoire, des érudits de haute valeur, y aurait encore gagné, car le XIVe siècle fut pour cette ville, au point de vue artistique, l'époque la plus brillante de son développement[2], et les

Guide artistique de Pérouse, en 1683, Morelli en compte cinq : *P. Sant' Angelo, P. Sant-Pietro, P. Sole, P. Santa-Susanna, P. Eburnea.*

1. Mariotti a pu identifier ce nom avec celui d'un certain *Mattiolo* qui se trouve inscrit au Collège des orfèvres, en 1368, à P. Sant' Angelo, puis à P. Sole et enfin, en 1383, à la même Porte, sous une autre paroisse, celle de San-Severo. Il vivait encore en 1391. Mattiolo, qui se dit *orfèvre*, et l'était en vérité, s'il faut en croire les livres authentiques, savait encore copier les manuscrits et les orner de miniatures. Outre les livres dont il vient de parler, Mariotti note encore un assez grand nombre d'ouvrages anciens ornés de peintures, en plus des livres de chœur des églises et des monastères. Déjà, au siècle précédent, il avait pu citer deux noms de miniaturistes, *Pietro di Cesario* et *Cesare Pollini.* Les religieux bénédictins du Mont-Cassin ont publié récemment *Les miniatures des livres choraux de Saint-Pierre de Pérouse,* en un superbe recueil de treize planches coloriées. Mais ces miniatures sont toutes du XVe siècle. La pinacothèque de la ville de Pérouse et la bibliothèque du Chapitre de la cathédrale en possèdent, au contraire, qui remontent — au moins quelques-unes — au XIVe siècle.

2. Cf. les nombreuses publications de M. le commandeur Fumi, en particulier son beau livre sur la cathédrale : *Il duomo d'Orvieto e i suoi restauri,* grand in-8° de 532 pages avec près de 100 gravures. Rome, 1891.

traces en devaient être, il y a cent ans, encore moins effacées que de nos jours.

On y trouve, en grand nombre, des peintures d'artistes siennois, tableaux d'autel ou fresques murales. Mais les ouvrages d'artistes locaux n'y manquent pas. En plus de Nicola Petruccioli, qui signe, en 1380, une fresque à la cathédrale[1], il faut citer, tout au moins, le prêtre Ilario[2] et son élève Ugolino, qui décorent, avec les *Histoires du miracle de Bolsena*, les murailles de la chapelle du Saint Corporal[3].

Mais, comme toujours, l'activité des peintres locaux s'est exercée principalement dans les travaux de moindre importance. Les églises d'Orvieto — quelques-unes, tout au moins — ont encore leurs murailles couvertes de fresques votives et de décorations variées : c'est, en général, à des artistes de la région qu'il convient de les attribuer.

1. Fresque contre la porte de l'abside, avec un Crucifix et des personnages encapuchonnés, à genoux. Inscription : *A. D. 1380... colaus Petruccioli pinxit amena.*

2. Guardabassi cite de ce prêtre Ilario un retable à la Portioncule d'Assise, avec l'inscription : *Anno Domini MCCXCIII... presbiter Ilario de Urbeveteri. Pinxit.* Cf. Guardabarri, *Indice-Guida*, p. 471. Je ne connais point personnellement cette peinture.

3. Cf. L. Fumi, *Il santuario del SS. Corporale nel duomo d'Orvieto*, 1 vol. in-8° de 117 pages avec de nombreuses gravures. Roma, 1896. Fresques signées et datées : *Hanc capellam depinxit Ugolinus pictor de Urbeveteri A.D. 1364. Bernardino da Perugia* y avait collaboré. Ces peintures ont été malheureusement fort retouchées : il est difficile, maintenant, d'en parler au point de vue purement artistique. Cet Ugolino — *Ugolino di prete Ilario* — ne doit pas être confondu, comme semble le faire Mariotti, avec un Ugolino Senese — *Ugolino del maestro Vieri de Senis* — orfèvre de talent, qui travaille aux deux reliquaires du Dôme et de San-Giovenale, et qui est connu, par des documents, à partir de 1329. Milaneni suppose qu'il est mort autour de 1385. Milanesi, *Documenti... I*, 210. — Notons, en passant, qu'il y eut plusieurs artistes portant ce nom de « Bernardino Perusino ». D'abord celui qui collabore aux peintures d'Orvieto, ensuite Bernardino di Mariotto, qui signe couramment *Bernardino Perusino* ou *Belardinus de Perusia*, enfin le plus célèbre des trois, *le Bernardinus Perusinus*, plus connu sous le nom de *Pinturicchio*. Ces catalogues de peintres ombriens sont pleins de surprises : il faut les consulter avec une grande prudence. M. Bianconi n'a-t-il pas découvert, dans les archives de Bettona, un autre Pinturicchio — *Vincenzo Pinturicchio* — qui n'a rien de commun, à part le nom, avec le Pinturicchio que tout le monde connaît? Cf. G. Bianconi, *Intorno ad un dipinto...* Perugia, 1869.

Parmi ces églises, je nommerai surtout celle de *San-Giovenale*. Le catalogue de ses peintures murales monte jusqu'à trente-cinq numéros. Quand je l'ai relevé, il y a de cela quelques années, j'ai malheureusement négligé un trop grand nombre de débris, ceux que je ne parvenais pas à identifier : cela suppose donc une collection encore plus considérable. Parmi ces peintures, je n'hésite pas à en mettre un bon nombre au XIVe siècle. Il y a, d'ailleurs, des inscriptions qui obligent à le faire[1]. A *San-Lorenzo*, le nombre de ces fresques conservées est de même considérable. La décoration des murailles de la grande nef, au-dessus des colonnes, consacrée à des peintures historiques — des scènes de la vie de saint Laurent, — me semblerait, autant que j'en puis juger, pouvoir être attribuée à des artistes du XIVe siècle, et, probablement, à des peintres du pays.

Sans m'arrêter, dans le détail, à toutes les autres villes de l'Ombrie, je dirai cependant quelques mots de Spolète et de ses peintures du XIVe siècle.

L'ancienne Chancellerie possède encore, de cette époque, une fresque représentant la cour du vieux palais épiscopal. Nous savons, par des documents, que la cathédrale, en 1378, avait été décorée par ordre de l'évêque Galardo[2]. D'autres peintures y furent ajoutées, en 1404, tout à fait au début du XVe siècle, par un certain Bartolo, de Spolète, qui jouissait alors d'une certaine réputation.

Dans la *Via della Salara vecchia*, à droite, en descendant, existe encore une *Madone entre deux saints*, abritée sous un auvent, avec la date de 1375 : c'est une peinture bien conservée et dont le mérite paraît assez grand.

1. Par exemple, côté gauche, n° 9 de mon catalogue, une grande *Madone avec Saints*. L'inscription porte : *Anno Dni MCCCXII de mense Januarii*. La décoration architectonique y est particulièrement remarquable. Le visage de la Madone, sinon celui de l'Enfant, ne manque pas d'une certaine distinction.

2. Sansi a signalé un ancien manuscrit contenant des dessins à la plume de ces peintures de 1378, et l'inscription qui en ouvrait la série. La voici : Humata pollent Spoleti corpora quorum | vunta mea extese in linea recta | opus sublime dpinta Btolus ille | de Spoleto pictor. milleno CCCC. IIII.

La fresque qui se trouve au tympan de l'église ruinée de *San-Niccolo* est *à peu près* de la même époque. Elle représente la Vierge et l'Enfant entre deux saints évêques. Au-dessous, l'inscription suivante : *Fecit fieri Nicolaus Bartoli M. Marchi Poliniache pro anima dicti Bartoli sui patris A. D. MCCCII. Die XII Mensis Aprilis*[1].

Les peintures murales de *San-Domenico* sont, en général, moins anciennes, excepté celles qui se trouvent dans la chapelle latérale, sous le clocher. Mais, en revanche, celles de la crypte sont presque toutes du XIVe siècle et peuvent être attribuées, en toute sécurité, à des pinceaux ombriens. Parmi elles je relèverai simplement une *Annonciation* de l'année 1398, une *Vierge entre deux évêques* de 1400 — *MCCC, die XX nov.*, — un *Christ assis*, le glaive et le livre dans la main, avec l'inscription : *Iste Jacobus fecit...* de MCCCLXXXXVII. Au-dessous, une *Vierge* avec des personnages agenouillés[2].

Toutefois, si l'on veut trouver une preuve encore plus éclatante de l'activité artistique de l'Ombrie au XIVe siècle, il convient surtout de la chercher dans l'histoire des villes du nord de la province. Tandis qu'à Foligno, par exemple, l'érudition locale cite à

1. L'église de San-Niccolò, brûlée en 1849, est aujourd'hui abandonnée : il n'y a même plus de toit pour la couvrir. On éprouve, en y entrant, une grande et triste impression. Peu d'églises ont peut-être été aussi complètement habillées de fresques murales : à l'abside, par exemple, elles commençaient au ras du sol, pour s'élever très haut, jusqu'à la voûte, sur plusieurs étages. Aujourd'hui il n'en reste plus que de misérables débris : c'est vraiment douloureux de les contempler! Que de beaux rêves évanouis, et qui ne reviendront plus! Comme toujours, les plus anciennes de ces fresques sont les plus intéressantes. La majorité était probablement contemporaine de la fresque de la façade (1402). Mais il a dû y en avoir qui dataient d'une époque antérieure.

2. Cf. G. Sordini, monographie de Spolète, dans *La Patria*, p. 250. — Il est bien évident, et je n'ai pas besoin de le redire, que je n'ai pas la prétention de dresser ici un inventaire exact de toutes ces vieilles peintures : je tiens simplement à en signaler l'existence. Il y a, d'ailleurs, des villes ombriennes dont je n'ai même pas prononcé le nom : Terni, par exemple, où se trouvent cependant, comme à San-Francesco, des fresques datées du XIVe siècle.

peine quelques noms de peintres[1], quand il s'agit de Gubbio, la liste devient déjà bien autrement considérable.

C'est, en effet, dans le nord de l'Ombrie que les progrès de l'art allaient, tout d'abord, se faire sentir avec le plus d'éclat. Dès la fin du XIVe siècle, les peintres de San-Severino, de Fabriano et de Gubbio vont réussir à se montrer les heureux rivaux des artistes les plus renommés de Sienne et de Florence. Les noms de Gentile da Fabriano et d'Ottaviano Nelli méritent d'être placés à côté de ceux des plus illustres novateurs florentins.

On dira peut-être que Gentile da Fabriano doit compter encore parmi les derniers représentants de l'art du Moyen-Age : mais il en est autrement d'Ottaviano Nelli. Contemporain de Masolino, et même un peu plus âgé que lui, je n'hésite pas à le mettre parmi les grands « naturalistes » qui ont préparé le mouvement du XVe siècle et ont le plus contribué à le faire aboutir. Mais, plus fidèle aux traditions de l'art romain et chrétien que son émule de Florence, il sut, dans le même temps, faire une juste part au souci de l'idéal et aux exigences de la piété.

C'est, en tout cas, un véritable artiste. Aussi bien ne sera-t-il pas superflu de lui consacrer, sinon tout un chapitre, du moins la meilleure place dans celui que nous allons écrire sur les Ecoles du Nord de l'Ombrie.

1. *Alessio* (1211), *Benvenuto Benveni* (1265), Pucetto di Bonanno (1329), Naturo (1381), *Feliciano*. Cf. Mgr Faloci Pulignani, *Dell' eremo di Santa-Maria-Giacobbe*, Foligno, 1880.





CHAPITRE VII

Les Écoles du nord de l'Ombrie.
Gentile da Fabriano et Ottaviano Nelli.

I. Les peintres de San-Severino.
*II. GENTILE DA FABRIANO. — Sa vie. — Ses prédécesseurs et ses maîtres : Allegretto Nuzi. — Ses œuvres : l'***Adoration des Mages** *de Florence. — Le tableau de Milan : Gentile da Fabriano et Niccolò Alunno. Son influence sur le développement de l'École ombrienne.*
III. OTTAVIANO NELLI et les peintres de Gubbio. — Les prédécesseurs et les contemporains d'Ottaviano Nelli. — Sa vie. — Son œuvre. — Étude particulière des **Histoires de la Vierge** *de la chapelle des Trinci, à Foligno.*

I

Ce fut dans les villes du nord de la province que les peintres ombriens commencèrent à affirmer, d'une manière plus sensible, leur personnalité, à la veille du XV[e] siècle. San-Severino, Fabriano et Gubbio, surtout cette dernière ville, ont été les centres les plus remarquables de ce mouvement : nous rappellerons brièvement les artistes qui le représentent le mieux, insis-

tant avec quelque détail sur les deux plus célèbres, Gentile da Fabriano et Ottaviano Nelli.

Parmi les peintres de San-Severino, nous n'en trouverons pas qui aient réussi à égaler ces deux artistes. Non point que l'art y ait été moins en faveur qu'à Gubbio ou à Fabriano : mais aucun peintre ne s'y rencontre dont l'œuvre puisse être comparée, par son importance et sa valeur, à celle de Gentile et surtout d'Ottaviano Nelli.

Lorenzo et Jacopo da San-Severino furent, de tous les artistes de cette École, les seuls vraiment dignes d'intérêt. Leur existence s'écoula dans les villes du nord de l'Ombrie, à peu près parallèlement à celle de Gentile da Fabriano. Nés, en effet, dans la seconde moitié du XIVe siècle, ils continuèrent à travailler jusque dans les premières années du siècle suivant.

De leur œuvre, qui a été assez considérable, si l'on en juge par les documents, il ne reste que peu de chose. Ce qu'il y a de plus remarquable, et aussi de plus important, ce sont les fresques qu'ils ont peintes dans l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste, à Urbino. Ces peintures sont encore assez bien conservées [1]. « Le sujet principal, qui représente *le Crucifiement*, offre quelque beauté de détail, mais que déparent le mouvement exagéré des figures et l'inexpérience des raccourcis. Dans le *Saint Jean prêchant* et dans le *Baptême du Christ*, qui sont deux tableaux plus petits, on remarque beaucoup de têtes expressives ; ce sont probablement les portraits des bourgeois de la ville. Le dessin du nu est maladroit et la couleur dure [2]. »

Certaines inégalités dans le faire de ces peintures permettraient, jusqu'à un certain point, d'essayer le départ entre ce qui revient à chacun des deux artistes dans cette décoration de la chapelle d'Urbino [3]. Lorenzo, l'aîné des deux frères, avait plus de

1. Cf. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, au premier volume, avec une gravure.

2. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*. Ed. franç., vol. I, p. 587.

3. Elle est due certainement à leur collaboration, comme l'indique l'inscription suivante : Anno. Domini. mccccxvi. de xviii. ivlii. laurentius. de. Santo. Severino. et. Jacobus. frater. ejus. hoc. opus. fecerunt. — Lo-

talent que Jacopo ; les œuvres de ce dernier offrent cependant un caractère moins gothique.

Ils eurent un continuateur dans la personne d'un second Lorenzo da San-Severino, qui fit des fresques et des tableaux jusque dans les dernières années du XV[e] siècle. Les principaux sont à Pausola, près de Macerata, et à Sarmano. La Galerie de Londres en possède un signé : *Laurentius II Severinas fecit*. Lodovico de Urbanis et Stefano di San-Ginesio sont deux artistes appartenant à la génération de ce second Lorenzo, c'est-à-dire au XV[e] siècle. Leur personnalité est d'ailleurs trop effacée pour qu'il y ait lieu de s'y arrêter[1].

II

GENTILE DA FABRIANO

Gentile da Fabriano[2] est, de tous les peintres ombriens, celui qui a eu le moins à souffrir des revirements de la mode et des goûts changeants. « Il est difficile, remarque Rio, de citer un seul artiste du même siècle qui ait obtenu, de son vivant et après sa mort, tant de suffrages honorables et compétents[3]. » Cette faveur exceptionnelle ne lui fit pourtant pas d'ennemis. Tous l'avaient en grande estime, aussitôt qu'ils entraient en relations avec lui, même

renzo signe, en 1400, un tableau à San-Severino. Cf. Crowe et Cavalcaselle, IV, i, p. 121. Il était mort en 1374 : Jacopo, plus jeune, vécut probablement encore quelques années après.

1. Je ne parle pas ici des peintres de Camerino, bien qu'ils rentrent dans la catégorie des artistes du nord de l'Ombrie : ils appartiennent, en effet, à la période suivante de l'histoire de l'art ombrien. Nous reviendrons plus tard sur le plus célèbre de ces artistes, Giovanni Boccati da Camerino, quand nous traiterons de la peinture ombrienne vers le milieu du XV[e] siècle.

2. Nous devrions l'appeler, pour satisfaire aux exigences de la critique, Gentile di Niccolò di Giovanni di Masso : on nous permettra cependant de lui conserver son nom populaire. En général, nous désignons toujours les artistes par le nom sous lequel ils sont le plus généralement connus. Comme nous disons couramment *Le Pérugin* et non pas Pietro Vannucci, de même nous écrivons *Ottaviano Nelli*, et non point Ottaviano di Martino di Nello, *Niccolo Alunno*, alors qu'il faudrait mettre *Niccolo di Liberatore*, etc.

3. A.-F., Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, p. 135.

les artistes venus de fort loin, du fond des Flandres, où les élèves et les successeurs de Van Eyck faisaient alors de si beaux tableaux : quand l'un d'eux, Roger Van der Weyden, dans un voyage à Rome en 1450, vit les œuvres de Gentile, il ne pouvait se lasser de les admirer. De retour dans sa patrie, il se garda bien de les oublier : les nombreuses *Adorations des Mages* de l'École flamande primitive se ressentent certainement des peintures de notre artiste ombrien. N'y eut-il pas jusqu'au terrible Michel-Ange, dont on connaît les boutades cruelles, pour se laisser gagner par la délicatesse de Gentile, « dont les œuvres, disait-il, étaient aussi charmantes que le nom [1] » !

Sa vie aurait été bien remplie, s'il faut en croire Vasari, qui le fait mourir « consommé de vieillesse, paralytique et ne produisant plus grand chose de bon, à l'âge de quatre-vingts ans ». Hantés par ce texte de Vasari, les historiens de l'art essayent de l'accorder avec les données précises que nous possédons sur l'existence de Gentile et son œuvre connue. Mais ils sont encore loin d'y avoir réussi.

Il est certain que Gentile da Fabriano fut un assez grand voyageur — moins cependant qu'on le dit — et qu'il déroute, par la multiplicité de ses pérégrinations et leur imprévu, les hypothèses les mieux combinées. On le trouve occupé, en effet, à Fabriano, à San-Severino, à Gubbio, à Brescia, à Florence, à Venise, à Sienne, à Orvieto, à Rome enfin, où il achève sa carrière.

Mais il est assez remarquable que les quelques dates que nous possédons pour authentiquer un certain nombre de ces voyages, se trouvent ramassées en un très petit espace de temps, entre 1414 et 1428. L'année de sa naissance, les dates de ses premiers travaux, tout cela nous échappe à peu près, jusqu'à l'époque de son séjour à Brescia, quand il est au service de Pandolfo Malatesta. Il y reste de 1414 à 1420, exécutant pour lui différents travaux, entre autres la décoration d'une chapelle. Pendant cette période, il faut placer probablement ses peintures de Venise, où il décora le Palais des Doges avec de grandes fresques, depuis longtemps disparues. On

1. « Les œuvres de Gentile da Fabriano étaient, raconte Vasari, tenues en haute estime par le divin Michel-Ange, lequel, en parlant de Gentile, avait coutume de dire que, dans sa manière de peindre, il avait la main semblable à son nom. » Vasari, Ed. Lemonnier, vol. IV, p. 154.

le trouve à Florence, en 1521, inscrit au rôle des peintres de la ville. En 1423, il peint, à l'église Santa-Trinità, la fameuse *Adoration des Mages*, actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et, toujours dans la même ville, en 1425, pour la famille Quaratesi, le tableau, aujourd'hui démembré, de San-Niccolò.



FIG. 17. — Gentile da Fabriano, *La Présentation au Temple.*

Pour ses autres peintures — il en fit un nombre respectable, mais presque toutes perdues, — on n'a point de date certaine.

Afin de prolonger sa carrière artistique, les historiens le faisaient mourir à Rome, aux environs du jubilé de 1450, en s'autorisant du témoignage de Facio, dans ses *Hommes illustres*, qui fait

FIG. 17. — Gentile da Fabriano, *La Présentation au Temple.* — Rosini, vol. III, p. 36. Partie de la prédelle de l'*Adoration des Mages* de Florence, actuellement au Musée du Louvre, n. 1283. Cette prédelle contient deux autres scènes, la *Nativité* et la *Fuite en Égypte*, lesquelles sont restées unies en tableau. Alinari, nn. 1476 et 1477.

admirer à Roger Van der Weyden les fresques de Saint-Jean-de-Latran *laissées inachevées* par la mort de l'artiste [1]. Mais depuis combien de temps les avait-il laissées inachevées? Le travail, d'autre part, au lieu de demeurer interrompu, n'avait-il pas été continué par un autre? On négligeait de se le demander. Et s'autorisant, d'une part, de cette date hypothétique, puis, d'autre part, du texte non moins discutable de Vasari, qui le faisait mourir à quatre-vingts ans, on mettait sa naissance très tard dans le XIV[e] siècle, aux environs de 1370.

Mais tout ce bel échafaudage s'écroula soudain, lorsqu'en 1887, M[gr] Aurelio Zonghi, dans ses recherches aux archives notariales de Fabriano, découvrit un document inattendu et tout à fait décisif. C'était l'acceptation de l'héritage de maître Gentile, mort à Rome, par sa parente Madeleine, fille de Ser Egidio di Fabriano, avec la date du 22 novembre 1428 [2].

Nous ne voulons point nous servir de ces nouvelles données pour hasarder certaines hypothèses, assez tentantes, je l'avoue, mais qui seraient peut-être aussi fragiles que celles auxquelles nous ne voulons pas nous ranger. Quoi qu'il en soit de cette discussion, on avouera qu'il reste encore beaucoup d'inconnu à propos de la vie de Gentile de Fabriano. Nous n'avons des données que sur la dernière partie de sa carrière. Elle fut, sans doute, la mieux remplie et la plus splendide, mais peut-être pas la plus instructive. Afin de mieux suivre l'évolution de la peinture ombrienne, nous aurions préféré être plus instruit de l'histoire de sa jeunesse et de son éducation [3].

Cela n'a pas empêché ses historiens, par suite d'une habitude qui semble invincible, de faire dériver son art uniquement de

1. Facio, *De Viris illustribus*, p. 41, cité par Rio, II, 135, Ricci, I, 162, et beaucoup d'autres.

2. *Arch. St. dell' Arte*, An. I, p. 330. Si l'on continue à supposer que Gentile est mort à un âge très avancé, à quatre-vingts ans, cela mettrait sa naissance, non pas en 1370, mais en 1347, ce qui le rapprocherait singulièrement d'Allegretto Nuzi et expliquerait le caractère archaïque de ses premiers ouvrages.

3. Il n'y a pas encore de monographie artistique sur Gentile da Fabriano : on se borne à commenter la Notice de Vasari.

celui de Florence. « S'il devint, écrit M. Lafenestre, le fondateur d'une école nouvelle, ce ne fut qu'après avoir étudié à Florence, d'où il rapporta l'esprit nouveau[1]. » On précise même, et en raison d'une certaine similitude entre l'œuvre de Gentile da Fabriano et celle de Fra Angelico da Fiesole, on a prétendu que le premier avait été à l'école du second, ce qui sauvegardait, d'une façon péremptoire, les origines florentines de l'art ombrien, même dans ce qu'il a de plus original et de plus charmant[2].

Vasari l'avait prétendu le premier[3]. Giovanni Santi, en sa *Chronique rimée*, rapprochait bien les deux artistes, mais sans aller jusqu'à faire de l'un le disciple de l'autre[4]. Mariotti, si judicieux à l'ordinaire, parle aussi de Gentile da Fabriano comme d'un disciple de l'Angelico[5]. Je ne veux pas insister sur l'invraisemblance d'une hypothèse qui met un artiste, né très probablement aux environs de 1347, à l'école d'un autre qui devait voir le jour près de cinquante années après son disciple supposé : Fra Angelico, en effet, naquit seulement en 1387.

Nous retiendrons toutefois de cette discussion que l'art des deux peintres est très voisin l'un de l'autre, puisqu'on arrive parfois à les confondre. C'est précisément ce que faisait Mariotti, en attribuant à Gentile da Fabriano un tableau que tout le monde s'accorde, aujourd'hui, à donner à l'Angelico[6]. Je reconnais que le panneau central porte, d'une façon indéniable, la trace des pinceaux du peintre de Fiesole, bien que l'ordonnance soit tout à fait

1. G. Lafenestre, *La Peinture italienne*, vol. I, p. 137.

2. Je me hâte de dire que M. Lafenestre, que je viens de citer, ne partage pas cette grossière erreur, bien qu'il continue à faire naître Gentile da Fabiano en 1360 (?). Lib. cit., p. 140 et la note.

3. « Fu anco discepolo di Fra Giovanni Gentile da Fabriano. » Vasari, dans la *Vie de l'Angelico*, Ed. Lem., vol. IV, p. 39.

4. Ma nell' Italia in questa età presente
Vi fu il degno Gentil da Fabriano
Giovan da Fiesol frate al bene ardente.
Cité dans Passavant, *Raphaël*, vol. I, p. 427.

5. Mariotti, *Lett. Pitt.*, p. 67.

6. Cf. Mariotti, lib. cit., p. 67. Le tableau dont il s'agit est un grand retable, provenant du couvent de San-Domenico, dont les différents panneaux, aujourd'hui séparés, sont exposés à la pinacothèque de Pérouse, *Sala dell' Angelico*, n[os] 1 à 19, Alinari, n[os] 5667 à 5677. Nous en publions, plus loin, la partie centrale, fig. 55.

dans la tradition des œuvres de Gentile. Mais pour les saints isolés des panneaux latéraux, l'influence du peintre de Fabriano est autrement sensible : ils rappellent le faire des panneaux du musée de Milan, dont nous parlerons tout à l'heure, aussi durs qu'eux et sans aucun souci de grâce et de délicatesse. Fra Angelico a été, non pas le maître, mais bien plutôt le disciple de Gentile da Fabriano.

L'habitude qu'on a de vouloir, à toute force, mettre les peintres ombriens à l'école de ceux de Florence vient surtout de ce qu'on ignore que l'Ombrie a toujours eu des artistes locaux, et suffisamment instruits de leur art pour servir de maîtres aux jeunes débutants. Sans même aller chercher au dehors de l'Ombrie, ou même dans les villes voisines, Gentile trouvait à Fabriano, dans sa patrie, des artistes très capables de faire face aux premières exigences de son éducation.

Je ne parlerai pas des plus anciens, un certain Bocco, qui peignait à Fabriano en 1306, en même temps que Tio di Francesco [1], et non plus de Francescuccio Ghissi, dont l'œuvre, déjà plus considérable, renferme, tout au moins, deux tableaux signés et datés, l'un de 1374, l'autre de 1395 [2]. Mais il est difficile de ne pas dire au

1. Crowe et Cavalcaselle, *St. della Pitt.*, cité par Fresfanelli Cibo, *Niccolò Alunno*, p. 48.

2. A *Monte-Giorgio*, dans la province de Fermo, une *Madone* avec l'inscription : *Hoc opus fecit et depinsit Franciscutius Ghissi de Fabriano sub anno MCCCLXXIV.* Cette Madone est d'une composition peu ordinaire. La Vierge, qui tient l'Enfant sur sa poitrine, est assise à terre, sur un coussin. Des rayons lumineux partent de sa personne et semblent dissiper les ténèbres de la nuit, symbolisées par une étoile et le croissant de la lune, aux pieds de la Vierge. Sur la gauche, un Ange couronné de fleurs. En deux médaillons opposés, l'Ange et la Vierge de l'Annonciation. — L'autre tableau daté est une *Vierge allaitant*, de la collection Fornari, à Fabriano.

FIG. 18. — **Allegretto Nuzi**, *Madone avec des Anges et des Saints.* **Rosini**, vol. II, p. 150. La gravure ne rend guère que l'ordonnance du tableau. Cavalcaselle remarque spécialement la figure du saint Julien qui se trouve à côté de la Vierge : aucune, dit-il, ne porte davantage la marque de la primitive école de Gubbio. On remarquera l'inscription qui se trouve aux pieds de la Vierge : *Istam tabulam fecit fieri frater Joannes clericus (præceptor ?) Tolentini anno Domini MCCCLXVIII.* Et, dans le bas : *Al(l)egrettus de Fabriano me pinxit MCCCLXVIII.*

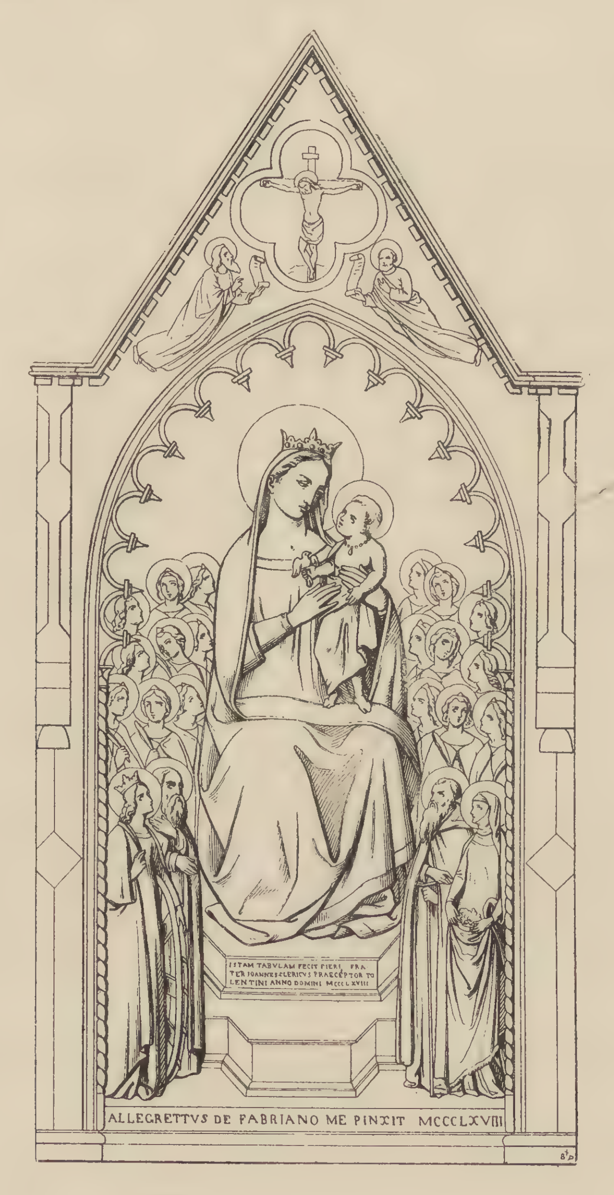


FIG. 18. — Allegretto Nuzi, *Madone avec des Anges et des Saints.*

moins quelques mots du peintre de Fabriano le plus remarquable, avant Gentile, ALLEGRETTO NUZI.

C'est un peintre très authentique, dont nous connaissons plusieurs œuvres intéressantes [1], entre autres le triptyque actuellement conservé dans la sacristie de la cathédrale de Macerata, et dont nous donnons le panneau central d'après la gravure de Rosini. Le tableau ne manque pas de valeur. L'ordonnance est déjà celle qu'affectionneront les meilleurs peintres ombriens : on y trouve même, timidement annoncées, quelques-unes de leurs inspirations les plus charmantes.

On refuse, cependant, de se rendre, en disant que lui-même, Allegretto Nuzi, avait complété à Florence son éducation. — Qu'il y soit allé quelque temps, la chose en effet est possible. Elle est même certaine, puisqu'on le trouve inscrit, en 1346, sur le registre des peintres de la compagnie de Saint-Luc. Rosini en conclut qu'il se forma sur l'étude des peintures giottesques, ajoutant même : « Il me semble impossible de nier que l'Ecole de Gentile de Fabriano ne dérive de l'Ecole florentine. » Le retable de Nuzi, dit-il ailleurs, « est l'anneau qui rattache l'Ecole florentine avec celle de Rome [2] ».

Elle n'est pourtant guère « giottesque », heureusement, la Madone d'Allegretto Nuzi ! Je voudrais plutôt la rapprocher, pour l'ordonnance tout au moins, des peintures qui se faisaient alors à Sienne, aux environs de 1360. Mais il me semble encore meilleur de conclure qu'elle est bien, déjà, tout à fait « ombrienne ». Qu'on la compare, par exemple, à certains tableaux de Niccolò Alunno, comme serait celui du musée de Milan, dont nous publions la gravure dans ce même chapitre [3].

Un siècle les sépare, et, entre les deux générations, celle de Gentile da Fabriano a passé : cependant il n'y paraît pas. La peinture d'Allegretto Nuzi est comme le premier crayon de celle de l'Alunno. Il n'y manque qu'un peu plus de grâce, pour donner tout à fait l'illusion d'une Madone ombrienne de la deuxième moitié du XVe siècle.

1. On en trouvera le détail dans Crowe et Cavalcaselle, lib. et loc. cit. Le tableau dont nous parlons est daté de 1378. Un autre, au *Musée chrétien* du Vatican, porte l'inscription : *Alegritus Nutii me pinxit* MCCCLXV. La *Vierge* de la collection Fornari, à Fabriano, a une légende analogue : *Hoc opus pinxit Alegritus Nutii de Fabriano anno MCCCXXII.*
2. Rosini, lib. cit., vol. III, p. 33, et vol. II, p. 150.
3. Voir grav. 20, page 121 et le texte.

Celui qui l'a faite a été, très probablement, le maître de Gentile da Fabriano. La comparaison de leurs œuvres le prouve, ainsi que les ressemblances tirées de la chronologie ; enfin il y a encore le témoignage de Lori, qui donne formellement pour maître à Gentile son compatriote Allegretto Nuzi[1].

Cela n'empêche pas de supposer que Gentile ait été, lui aussi, quelque peu à l'école des peintres de Florence. A condition, toutefois, qu'on ne le mette pas, comme on l'a fait trop souvent, à celle de Masaccio, qui naquit seulement en décembre 1401 ; en 1423, quand Gentile da Fabriano peignait, pour Palla Strozzi, sa célèbre *Adoration des Mages*, Masaccio n'avait guère que vingt et un ans. Je ne vois pas de raison pour le faire étudier, comme le veut M. Müntz, avec Masolino et les grands sculpteurs Donatello et Ghiberti[2]. Gentile connut surtout, à Florence, les derniers giottesques et ce fut pour s'en dégoûter, en même temps, mais pour d'autres raisons, que les premiers novateurs florentins. Il fut lui aussi, à sa manière, un révolutionnaire dans l'art de peindre des images de dévotion.

Son œuvre le prouverait avec éclat, si nous la possédions tout entière. Malheureusement elle ne nous est arrivée que par fragments. Il fut avant tout, comme les grands artistes ses contemporains, un peintre de fresques : or, précisément, il arrive que nous n'en avons pas conservé de lui, car la *Madone* de la cathédrale d'Orvieto, œuvre d'ailleurs peu considérable, est trop endommagée pour qu'on puisse juger, d'après elle, de la valeur de Gentile dans cette partie de son art.

La disparition des fresques qu'il avait peintes à la cathédrale de San-Severino, à la salle du Grand Conseil à Venise, et à Rome, au Latran, sont des pertes irréparables. Car c'est peu de chose de connaître le sujet de ces peintures et l'estime que leur ont donnée tous les contemporains. Nous ne saurons jamais à quoi nous en tenir sur ce côté de son talent, celui pourtant qu'il importerait le plus de connaître[3].

1. Lori, cité dans Ricci, *Mem. Stor.* 1, 147, 165.
2. E. Muntz, *Hist. de la Ren.*, vol. I, p. 647.
3. Il n'entre pas dans notre plan d'étudier l'œuvre totale de Gentile da Fabriano. Nous ne parlerons même pas de tous ses tableaux à peu près au-

On juge surtout Gentile da Fabriano d'après son *Adoration des Mages* de l'Académie de Florence. Je vais dire avec tout le monde que c'est, en effet, une œuvre d'une délicatesse extraordinaire ; mais j'expliquerai ensuite comment il faudrait, pour avoir une idée plus complète de son art, ne pas s'arrêter à ce seul et unique tableau.

L'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano est une des peintures les plus connues et les plus vantées de l'école ombrienne, celle dont on a parlé avec le plus d'enthousiasme. Vasari l'avait déjà fait avec une belle conviction : mais on l'a, depuis, beaucoup surpassé [1]. On en lira suffisamment, sur la gravure

thentiques : d'autre part les musées contiennent un assez grand nombre de peintures *dans la manière* de l'artiste que nous négligeons complètement. Le groupe principal des tableaux authentiques de Gentile se trouve à Florence. C'est d'abord l'*Adoration des Mages* de l'Académie des Beaux-Arts, puis *Quatre Saints*, aux Uffizi, débris du tableau de 1425, enfin une *Madone*, dans la sacristie de San-Niccolò. Nous nous sommes arrêtés avec plus de détail sur le tableau de Milan, parce qu'il est le spécimen le plus important de la première manière de l'artiste, celui qui le fait mieux connaître comme peintre ombrien.

1. C'est pour cela qu'il est inutile de chercher à renchérir encore sur l'éloge de ce tableau. Voici en quels termes M. Lafenestre en analyse l'intérêt : « Cette *Adoration des Mages*, où, dans un petit espace, se presse devant la sainte Famille un cortège brillant de seigneurs et de cavaliers, suffit à nous prouver la force et la grâce de cet esprit vif et aimable. Ces chevaux qui piaffent et qu'un valet fouaille, ce grand chien maur qui veut aboyer, ce singe assis sur un chameau, ces couples de colombes envolées, ces longues files de voyageurs tournoyant sur les pentes escarpées de la montagne, montrent, non moins que le caractère personnel des visages souriants et les raccourcis hardis des mouvements familiers, combien la génération à laquelle appartient Gentile devenait sensible à tous les spectacles de la vie, et avec quelle conscience elle entendait les représenter. Tous les acteurs de cette scène, richement vêtus, ont une dignité gracieuse, souvent empreinte d'une gaucherie candide, qui leur donne un charme très pénétrant. C'est

FIG. 19. — **Gentile da Fabriano**, l'*Adoration des Mages*, H., 3 mètres ; L., 2.82. Fig. 0.85. Cliché **Alinari**, n. 1470. Pour les détails du tableau, cf. **Alinari**, nn. 1471 à 1477. A l'époque de Vasari, cette *Adoration des Mages* se trouvait, à Florence, dans la sacristie de l'église Santa-Trinità : elle est actuellement à l'Académie des Beaux-Arts, à l'exception du panneau de la prédelle, que nous possédons à Paris (Fig. 17). Vasari prétend que Gentile y aurait mis son portrait : ce serait, dit-il, celui du personnage, coiffé d'un turban rouge, derrière le roi mage qui se tient debout. Il l'a reproduit dans sa gravure des *Vite de' pittori*, etc.



Cl. Alinari.

FIG. 19. — **Gentile da Fabriano,** *Adoration des Mages.*

que nous donnons, l'ordonnance générale et les épisodes les plus caractéristiques. A s'arrêter sur quelques morceaux de détail — le groupe à droite, par exemple, celui formé par la Vierge et l'Enfant, avec les deux femmes et saint Joseph à l'arrière, — on trouvera que c'est déjà d'un art très parfait. Le souci de la vérité n'y paraît pas encore profond : mais il s'y traduit déjà par un sens délicat dans la recherche du pittoresque. Rien d'austère, en tout cas : on y découvre une naïveté délicieuse, et c'est peut-être le plus grand charme du tableau.

La gravure suffit à faire deviner tout cela. Mais ce qu'elle est incapable de rendre, c'est l'exquise poésie des couleurs et leur délicatesse. La technique, à dire vrai, en est encore passablement enfantine. La bigarrure des colorations extraordinaires, tout en s'accordant assez bien sur la note dominante, qui est la grande lumière de l'or, fait ressembler cet ouvrage à une très grande miniature, beaucoup plus qu'à un tableau. Debout, au milieu de la composition, un personnage domine tout l'ensemble : il est doré magnifiquement — on peut dire des pieds jusqu'à la tête. Le fond du tableau, c'est encore de l'or, comme aussi sont dorés les harnachements des chevaux, les éperons des écuyers, les couronnes, les ceintures et la plupart des accessoires. L'impression qui résulte de tout cet assemblage est extraordinaire, unique; aucune autre peinture ne saurait en donner une semblable. A l'Académie des Beaux-Arts, la *Descente de Croix* de Fra Angelico, qui se trouve précisément à côté, isolée elle aussi sur un chevalet, dans la même salle, perd à ce voisinage ses qualités les plus charmantes. La « gentillesse » de l'artiste de Fabriano n'a jamais été retrouvée. Et c'est dans l'*Adoration des Mages* qu'elle se fait sentir avec le plus d'éclat.

Mais déjà elle est moins sensible dans les *Histoires* de la prédelle, ennoblie qu'elle paraît d'un peu plus de virilité. Nous possédons à

sans doute à Venise que Gentile avait pu étudier les costumes orientaux qu'on y remarque. C'est à Venise aussi, la ville des étoffes somptueuses et des riches joyaux, qu'il s'était fortifié dans son goût ombrien pour les ors mêlés à la couleur. Non seulement ces *dorature* occupent les fonds de l'*Adoration des Mages*, mais elles y sont encore employées en couronnes, ceintures, orfèvreries, broderies et autres accessoires. » G. Lafenestre, *La Peinture italienne*, I, 139-140.

Paris un des trois panneaux de cette prédelle, la *Présentation au Temple*. On ne se douterait guère, à l'étudier séparément, dans la salle du Louvre, qu'elle appartient au tableau que nous venons de décrire. Sans être précisément sévère, l'art de Gentile y semble plus ferme et moins porté vers la grâce et la délicatesse ; on y trouverait presque du réalisme, dans les attitudes familières des mendiants, à gauche du tableau.

Les œuvres de Gentile da Fabriano antérieures à l'*Adoration des Mages* sont, en général, d'un aspect beaucoup moins enjoué. La *Madone* de Berlin, par exemple, a toujours de la grâce, mais tempérée par une certaine noblesse qui la sauvegarde de toute affection de gentillesse[1]. Le tableau de Pise ne donne pas, non plus, cette impression de grâce quelque peu exagérée : on y trouve même une certaine douceur et aussi de l'attendrissement[2]. Enfin, si tous les tableaux qu'on lui attribue sont vraiment de lui, il est permis de croire que son talent n'était pas dépourvu de viriles qualités; on serait tenté d'en douter s'il fallait le juger uniquement d'après son *Adoration des Mages*. Malheureusement il les négligea trop vite, porté qu'il était vers la recherche exclusive de la grâce. Nous trouvons, dans l'histoire de Gentile de Fabriano, une première expérience de ce que sera, un demi-siècle plus tard, l'histoire du Pérugin.

Il reste maintenant à se demander dans quelle mesure il a influé plus directement sur l'évolution de la peinture ombrienne. Mais il sera toujours difficile de le dire, parce qu'il nous manque la plupart des documents dont nous aurions besoin pour appuyer notre réponse.

Vasari nous affirme que Gentile da Fabriano peignit, en Ombrie et dans les Marches, un nombre infini de tableaux[3]. Je le croirais

1. Musée de Berlin, n° 1130, *Vierge avec des Anges et des Saints*, signée non datée.

2. Pise, Musée civique, n, 26, Alinari, n° 8900, *Vierge assise adorant l'Enfant placé sur ses genoux*. Le tableau n'est pas signé, mais toute la critique s'accorde à le donner à Gentile da Fabriano.

3. « Fece il medesimo Gentile infiniti lavori nella Marca, e particolarmente in Agobbio, dove ancora se ne veggiono alcuni; e similmente per tutto lo stato d'Urbino. » Vasari, op. et ed. cit., vol. IV, p. 153. Nous avons dit que le même biographe le fait mourir en Ombrie, à Città di Castello « avendo lavorato molte cose ». Id., ibid., p. 159.

d'autant plus volontiers que son histoire, nous l'avons vu, ne devient authentique que dans le premier quart du XVe siècle; sans même admettre, avec Vasari, qu'il soit mort à l'âge de quatre-vingts ans, on peut donc supposer qu'il a passé une bonne partie de son existence dans sa patrie, avant de s'attacher à la fortune de Malatesta. Ce fut la *période ombrienne* de sa vie, pendant laquelle il peignit sans doute ce nombre infini de tableaux que lui attribue Vasari dans sa notice.

Malheureusement pour nous, il n'en reste rien[1], rien, tout au moins, qui soit dans la note de l'*Adoration des Mages*. Peut-être la raison en serait qu'il peignait alors d'une façon toute différente : j'en suis, quant à moi, tout à fait persuadé.

Fit-il vraiment un tableau à *San-Domenico* de Pérouse, comme l'a écrit Vasari? Ce n'est pas impossible, mais en tout cas ce tableau n'existe plus. On ne saurait le reconnaître, ainsi que le voulaient quelques-uns, dans l'*Adoration des Mages*, aujourd'hui à la pinacothèque, et qui est une œuvre incontestable, bien que non signée, de Benedetto Bonfigli[2]. J'aurais au contraire moins de répugnance à lui attribuer la fameuse série des *Histoires de saint Bernardin de Sienne*[3], surtout étant donnée la collaboration de Pisanello, auquel d'ailleurs on les attribuait jadis, et cela jusqu'à nos jours; mais la date de 1473, qu'on lit sur un de ces panneaux, rend malheureusement improbable une telle hypothèse : il n'est pas même possible de la proposer.

Nous possédons cependant un tableau de la jeunesse ombrienne de Gentile da Fabriano. C'est le grand retable qu'il avait fait pour

1. On essaie bien, à Città di Castello et ailleurs, de lui reconstituer une œuvre. Je ne puis discuter ici les résultats de ces recherches; mais je suis persuadé qu'elles aboutiront un jour, quand on sera mieux persuadé que la *gentillesse* n'a pas toujours été la note dominante des œuvres de Gentile da Fabriano.

2. Pinacothèque de Pérouse, *Sala del Bonfigli*, n° 10, ALINARI, n° 5637. Cf. *Pèlerinages ombriens*, p. 28 et suiv. Nous avons dit que Rio, à la suite de certains auteurs, attribuait à Gentile la *Madone* qui est l'œuvre de l'Angelico. Nous donnons, plus loin, une gravure de cette *Adoration des Mages*. Cf. l. II, ch. II, fig. 38.

3. Ce sont neuf petits panneaux, placés à la pinacothèque de Pérouse, dans le *Gabinetto di Fiorenzo di Lorenzo*, auquel on les attribue. Nous y reviendrons plus d'une fois, mais sans parvenir à résoudre le problème de leur origine.

les religieux de Valle-Romita, monastère situé dans les environs de Fabriano et qui eut, à l'époque, une popularité extraordinaire. On raconte même que Raphaël fit exprès le voyage de Valle-Romita, afin de pouvoir plus à son aise l'admirer. Ce tableau n'est plus en Ombrie, mais on en retrouve, dispersés dans la pinacothèque de Milan, les principaux morceaux [1].

Le panneau central représente Notre-Seigneur couronnant la sainte Vierge. On n'y trouve pas, tant s'en faut, la grâce exquise de l'*Adoration des Mages*. La raideur des mouvements frappe de suite. Celle des têtes en particulier est tout à fait inadmissible. Au lieu de considérer avec tendresse la Vierge qu'il couronne, le Christ semble presque la regarder de travers, et n'y arrive que difficilement. Dans le bas de la composition, huit anges assemblés font de la musique. Ils manquent aussi d'aisance et de vérité, excepté toutefois ceux qui regardent de face et dont l'expression du visage est meilleure, presque agréable. Les saints isolés, qui forment le sujet des autres panneaux, semblent d'un art plus parfait. Mais leur aspect est toujours sévère. On n'y reconnaît pas l'artiste dont Michel-Ange a loué la « gentillesse », comme si c'était le seul éloge qu'il en pût donner. C'est une grâce qui ne lui vint probablement que sur le tard, et qu'avait ignorée sa jeunesse ombrienne.

Il est difficile, quand on visite la pinacothèque de Milan, d'éviter un rapprochement entre Gentile da Fabriano et un autre peintre ombrien, moins connu mais peut-être plus grand, NICCOLÒ ALUNNO DA FOLIGNO. Cette comparaison s'impose ici, où se trouve exposé, précisément dans des conditions analogues à celles du tableau de Gentile, un retable de Niccolò [2].

1. Pinacothèque de Milan, n. 159, *Couronnement de la Vierge*; hauteur, 1m 58; largeur, 0m 79. Signé, en caractères gothiques : *Gentilis de Fabriano pinxit*. De plus, quatre petits panneaux : n. 190, *Sainte Marie-Madeleine*; n. 194, *Saint François d'Assise* ; n. 279, *Saint Dominique*; n. 274, *Saint Jérôme*. Ces panneaux ont : hauteur, 1m 16; largeur, 0m 41 ; ou bien, hauteur : 1m 16; largeur, 0m 75. Il est difficile, avec cela seulement, de reconstituer l'ensemble du retable. On dit que d'autres panneaux existent, mais hors de l'Italie.

2. N. 180, le panneau central, *La Vierge et l'Enfant avec des Anges*, et plusieurs petits panneaux — il y en a douze — représentant des saints isolés. Au pinacle, n. 161, le Christ pleuré par les anges, une des compositions les plus chères à Niccolò Alunno.

Le panneau central représente la Vierge, assise sur un trône, avec le saint Enfant debout et qui a passé autour du cou de sa mère son petit bras. Sur les deux côtés, des anges, les uns jouant des instruments de musique, les autres en adoration ; en arrière, d'autres anges dont on n'aperçoit plus que le sommet des ailes. Tout cela sur fond d'or, selon la vieille technique. Les couleurs sont franches, avec des tonalités particulièrement bien venues, par exemple la robe bleue de la Vierge et les vêtements rouges des anges, alternant avec d'autres d'un beau vert sombre. Les carnations sont fort adoucies, presque ten-



FIG. 20. — **Niccolò Alunno**, *Madone de Milan.*

FIG. 20. — **Niccolò Alunno**, *Madone de Milan.* Haut. 1.75 ; L. 0,90. Partie centrale d'un grand retable en 14 panneaux : ils se trouvent tous, sauf deux, à la Brera. L'artiste l'avait fait pour les Conventuels de Cagli, dans l'ancien duché d'Urbino. Le tableau est signé et daté : *Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXV.* — **Rosini**, lib. cit., III, 125. **Alinari**, Milano, n. 14571.

dres. Les visages ont une délicatesse charmante, mais sans affectation de gentillesse. Les figures, toujours ravissantes, sont quand même tirées du vrai. On les a vues quelque part, témoin celle de ce bel ange, à gauche et au second rang, avec de grands yeux profonds, un peu cernés, et qui vous regardent d'une si étrange façon.

Gentile da Fabriano est loin de nous causer la même impression. Sa peinture a bien, à peu près, le même aspect : mais elle n'emporte pas avec elle cette impression de vérité qui fait le charme de celle de l'Alunno. Ce n'est pas seulement un demi-siècle qui les sépare, mais peut-être des convictions artistiques qui, les mêmes à l'origine, étaient peu à peu devenues notoirement différentes.

L'influence de Gentile da Fabriano n'a pas été capitale sur le développement de la peinture ombrienne. Il lui a manqué de s'intéresser davantage à la nature, dont il ne saisit guère que les aspects piquants, l'intérêt de curiosité. Il reproduira avec grand soin les détails d'une armure dorée ou les éperons d'un écuyer. De même encore, il peindra avec amour un délicieux parterre de fleurs et s'arrêtera, avec une singulière complaisance, aux bordures, toujours très soignées, des vêtements de ses personnages. Mais il a moins de souci de leurs attitudes et de la vérité de leur physionomie. Il est trop « idéaliste », dans ce sens qu'il s'inspire de son rêve, beaucoup plus que de la réalité.

Fra Angelico, le peintre céleste par excellence, est néanmoins beaucoup plus « naturaliste » que lui [1].

Bürckhardt, dans le *Cicerone*, a dit de Gentile da Fabriano, en termes excellents : « Au lieu de s'abandonner sans limites à la recherche du caractère, de la réalité individuelle, Gentile, dans sa pure imagination de jeune homme, va à la beauté, à la sainteté, et il atteint à une vérité qui tient du miracle ; il a recours, il est vrai, à des procédés, tels que les rehauts d'or [2]. » Mais cette vérité est conventionnelle, inféconde, par conséquent, parce qu'elle n'est

1. Nous avons essayé de le prouver dans une étude publiée par l'*Université catholique* de Lyon, à laquelle nous nous permettons de renvoyer le lecteur : *La critique mystique et Fra Angelico.* Nov. et déc. 1898.

2. J. Burckhardt, *Le Cicerone*. Ed. fr., vol. II, p. 571.

pas suffisamment basée sur l'étude de la nature, et sort, presque tout entière, de l'imagination.

S'il est un artiste dont on puisse dire, beaucoup plus que de Bonfigli ou de l'Alunno — auxquels une certaine critique ne pardonne pas leur naturalisme — qu'il fut infidèle à la noble vocation de l'art ombrien, est-il bien sûr que ce ne soit pas Gentile da Fabriano? Il a donné à tous ses confrères d'Ombrie le fâcheux renom de peintres doucereux, et préoccupés de gentillesse, beaucoup plus que de vérité, parce qu'il n'a pas su, comme Niccolò Alunno, accorder son souci de grâce avec l'observation scrupuleuse de la nature.

Après avoir été, lui aussi, pendant sa jeunesse, entrepreneur modeste de peintures de dévotion, il devint, dans la dernière partie de sa vie, peintre de cour, attaché aux princes les plus renommés de l'époque, et choyé, par eux, comme les artistes ne l'ont jamais plus été. Venise lui donna la toge patricienne, et, pour le restant de sa vie, une honorable pension. Pour s'arracher à la cour de Malatesta, il est obligé de supplier son trop puissant protecteur et de faire intervenir le Pape [1]. A Rome, sans doute pour lui témoigner sa reconnaissance, le pape Martin V « le charge de décorer le Latran, aux appointements, fabuleux pour l'époque, de 300 florins d'or par an, environ 15.000 francs de notre monnaie [2] ». Tout le monde l'admire : on ne lui connut pas de jaloux ni d'ennemis. Il était né, sans doute, pour devenir un parfait courtisan. Son existence fut un rêve, un rêve délicieux, comme sa peinture. C'est pour cela qu'il sera toujours, de tous les peintres d'Ombrie, le plus admiré.

Aussi bien, peintre inimitable et unique, ne devait-il pas laisser d'élèves pour le continuer. On en cite quelques-uns, cependant, parmi lesquels Franciscus Gentilis de Fabriano, Lello da Velletri et Antonio di Agostino. Mais ces trois peintres, qui ont exercé leur métier jusqu'aux environs de 1480 dans les villages du nord de l'Ombrie, ont une personnalité trop effacée pour qu'il y

1. Cette lettre curieuse a été publiée dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 330. Elle est datée du 18 septembre 1419 et signée : *Gentile da Fabriano, penctore*. Le détail en est plein d'intérêt.

2. E. Muntz, *Hist. de l'Art pendant la Renaissance*, vol. I, p. 649.

ait lieu de s'y arrêter. D'ailleurs, on ne retrouve guère, dans leur œuvre authentique, la trace bien visible des enseignements de Gentile.

Peut-être ne les avaient-ils que médiocrement compris. Ils rentrent dans la catégorie de ces artistes ombriens qui ont fait, très probablement, un grand nombre de peintures, mais sans jamais avoir réussi à se créer une véritable personnalité [1]. Il en fut de même pour les autres jeunes gens que Gentile employa dans son atelier, au cours de ses pérégrinations. Jacopo Nerito de Padoue, Paolo et Giovanni da Siena furent aussi ses élèves : mais il y paraît si peu qu'il vaut mieux n'en point parler.

Reste cependant un apprenti, appelé, lui aussi, à devenir célèbre, et qui travailla chez Gentile, à Florence et ailleurs, peut-être pendant plusieurs années, Jacopo Bellini. Qu'a-t-il emprunté à son maître ? Il me semble bien que ce fut fort peu de chose. Je ne connais pas beaucoup de peintres qui se soient montrés, comme Jacopo, davantage de leur pays et de leur temps : tout l'art du XV[e] siècle, à Venise, tient déjà dans l'œuvre du premier des Bellini. On n'en pourrait dire autant de Gentile da Fabriano : il n'est qu'une personnification amoindrie, bien que charmante, de l'art ombrien de la fin du XIV[e] siècle et du commencement du siècle suivant.

Je lui reproche de n'avoir pas été suffisamment de son pays et de son temps. En exploitant trop vite l'élément gracieux qui est, peut-être, au fond de l'art national ombrien, il risqua de le déflorer. Ce n'est pas une excuse, pour Gentile, d'en avoir su tirer un aussi merveilleux parti. Heureusement ses successeurs, moins hâtifs ou plus consciencieux, préférèrent s'en tenir, provisoirement du moins, au culte de la nature, en l'étudiant même avec acharnement. L'école de Gubbio a eu, sur l'évolution de l'art ombrien, une influence autrement féconde que celle de Gentile da Fabriano. Ottaviano Nelli, cependant, ne sera jamais aussi populaire que son rival de Fabriano : c'est qu'il est, en effet, un bien plus grand artiste que lui.

1. Ils présentent, alors, un intérêt spécial pour l'histoire des peintures de dévotion, ainsi que je l'expliquerai plus tard. Mais c'est un autre point de vue, sur lequel, pour l'instant, nous ne devons pas nous arrêter.

III

OTTAVIANO NELLI ET LES PEINTRES DE GUBBIO

L'Ecole de Gubbio est très ancienne : elle remonte, en effet, jusqu'aux premières années du XIIIe siècle. Dès ses origines, elle fut illustre, et non pas seulement à cause du Dante, qui la chanta[1]. L'activité d'*Oderisi*, le célèbre enlumineur, semble s'être exercée surtout dans la seconde moitié du XIIIe siècle : elle se partage plus particulièrement entre Bologne et Gubbio, bien qu'on la mette encore ailleurs, et même à Rome[2].

Son élève Palmerucci — Guido da Palmeruccio — a déjà une existence et une œuvre moins indécises. On possède sur lui un certain nombre de documents qui s'espacent entre les années 1342 et 1349[3]. On lui attribue un certain nombre de fresques, à travers les

1. Sur le séjour du Dante à Gubbio et l'hospitalité qu'il y reçut de Boson, le tyran d'alors, voir Ampère dans son *Voyage dantesque* (*La Grèce, Rome et Dante*, p. 288, Didier, 1859). Quand Dante écrit : « Es-tu donc Oderisi, l'honneur d'Agubbio (Gubbio) et de cet art qu'à Paris on appelle enluminer ? » il ne faut pas, sans doute, prendre au pied de la lettre ce mot d'*enluminer*. Oderisi n'a pas dû mettre des images que sur des manuscrits. Je n'en voudrais donner, comme preuve, que les tableaux de ses disciples immédiats, Vitale de Bologne et Palmerucci de Gubbio.

2. Beaucoup plus que par ses œuvres, Oderisi da Gubbio est connu par les éloges qu'en ont faits ses contemporains. Il paraîtrait que l'artiste lui-même était tout à fait convaincu de sa supériorité. Le premier commentateur du Dante, celui qu'on appelle l'Ottimo, affirme qu'il était très orgueilleux de son talent « et nourrissait l'opinion que de meilleurs miniaturistes que lui, il n'y en avait pas au monde ». Benvenuto da Imola ajoute : « Et erat valde vanus jactator de arte sua. » Rosini, lib. cit., I, p. 180. En 1268, il travaille à Bologne, où il a pour élève *Franco*, également chanté par le Dante et auquel Vasari consacre quelques lignes de ses *Vite*. Oderisi est à Gubbio en 1264 et 1265. D'après Vasari, ses travaux de Rome se placeraient aux environs de 1295 : il serait mort quatre ans après. On lui attribue quelques miniatures, au Vatican, et deux *Messes* à l'*Archivio* des Chanoines de San-Pietro. Cf. Crowe et Cavalcaselle, op. cit., éd. angl., II, VII, 182 et seq.

3. Son nom figure, en 1342, avec celui de Boson sur une liste de proscription du parti gibelin. C'est à peu près l'époque où se termine la belle période de l'histoire de la commune de Gubbio : en 1384, elle se donne au comte d'Urbino, Antonio di Montefeltro. La domination des comtes — et ducs — d'Urbino devait durer près de trois siècles, de 1384 à 1632.

sanctuaires de Gubbio. Son *Saint Antoine*, en particulier, qui se retrouve deux fois, au *Spedaletto* et à *Santa-Maria-Nuova*, est tout à fait caractéristique. L'œuvre la plus considérable de Palmerucci est la Vierge grandiose de la chapelle du Palais Communal.

Si l'histoire de l'art pouvait s'écrire, à peu près, avec les seuls documents d'archives, celle de Gubbio serait, dès cette époque, assez longue à raconter : grâce aux recherches patientes et pieuses de l'érudition locale, nous possédons, en effet, un bon nombre de documents sur les artistes de cette époque[1]. C'est ainsi que M. Mazzatinti nous fait connaître, en même temps que leurs noms, plus d'un détail intéressant sur onze peintres de Gubbio, pendant la période de 1300 à 1400[2]. Les documents, quels qu'ils soient, sont toujours intéressants à étudier de près : nous devons renoncer, cependant, pour notre part, à utiliser ceux que nous venons d'indiquer, notre but étant simplement de faire connaître le plus remarquable des peintres de Gubbio, lequel fut, sans conteste, Ottaviano Nelli.

1. M. Mazzatinti, complétant les travaux, déjà très informés, de ses prédécesseurs, en particulier Bonfatti, a publié une série de documents, dont beaucoup inédits, sur l'histoire antique de Gubbio. MAZZATINTI, *Documenti per la storia delle arti a Gubbio*, dans l'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*. Vol. III, fasc. 9 et 10. Voir également un essai sur la *Bibliographie artistique de Gubbio*, de M. LUCARELLI, dans sa monographie de Gubbio.

2. Ce sont, par ordre alphabétique : 1. *Angelo di Massolo* (4 documents, de 1351 à 1391) ; — 2. *Donato di M° Andrea di Giovanni* (le doc. de 1340 à 1384) ; — 3. *Gallo di M° Andrea di Giovanni* (7 doc., de 1326 à 1389) ; — 4. *Giovanni Pintali* (13 ??) ; — 5. *Jacopo di Selano* (1381) ; — 6. *Luccolo di Giovannello di Andreuccolo* (2 doc., 1327, 1348) ; — 7. *Niccolo di Angelo di Massolo* ; — 8. OTTAVIANO NELLI. M. Mazzatinti a pu réunir quarante-deux documents relatifs à la biographie de ce peintre ; — 9. *Palmeruccio* (*Guiduccio di Palmeruccio*, 4 doc., 1342-1349) ; — 10. *Petruccio di Lucca* ; — *Vico di Pietro*. Dans la même période — le XIV[e] siècle, — il fait connaître 19 artistes divers, architectes, sculpteurs, ébénistes, orfèvres, médailleurs, etc. : *Accorsuccio, Andrea di Paolo, Angelo di Pietro, Antonio di Petruccio, Bartolo di Cristoforo, Ceccolus Majuti, Daniele di Vanne*, GATTAPONE (*Matteo di Giovannello di Maffeo*, surnommé), avec 22 documents, allant de 1348 à 1376, mais tous relatifs à la vie privée ou à des travaux de minime importance, surtout des « mesures » à prendre, *Giovanni di Mascio, Giovanni di M° Danti, Lello de Baldello di Bonrocco, Nelli* (Magister Mattiolus Nelli), *Nerio di Mattiolo, Oddone, Pace di Ercolano, Puccio, Stefano di Manciarello, Vanne de la Macchaiana*, enfin *Vico*, horloger. Cf., pour les détails, l'étude elle-même de M. Mazzatinti, à laquelle je ne puis que renvoyer.

L'existence de Nelli n'est pas de celles qui présentent, à les raconter, un intérêt exceptionnel. Ce fut une vie toute de travail, sans événements notables, passée, très probablement, dans les seules villes ombriennes, à Foligno, à Pérouse, avec quelques excursions dans les petites cités voisines, mais surtout à Gubbio et à Urbino. Le comte d'Urbino, Antonio di Montefeltro, était devenu, le 30 mars 1384, maître et seigneur des deux villes, ce qui explique comment Ottaviano Nelli se trouve en fréquentes relations avec cette famille célèbre.

La première fois que les documents nous parlent de lui, c'est en avril 1400, pour nous avertir qu'il se trouvait, à cette époque, « consul à Gubbio, pour le quartier de San Andrea, du mois de mai à celui de juin ». Il comptait bien, alors, au moins vingt-cinq ans : cela mettrait sa naissance aux environs de 1375. En octobre nous le trouvons occupé à peindre à Pérouse, en différents endroits de la ville, les armes d'un Visconti[1]. Le travail pouvait être assez important, puisque, la commune faisant les frais de toutes les dépenses d'accessoires, échafaudages et le reste, l'artiste devait encore toucher 84 florins : il est vrai qu'il s'obligeait à y mettre pas mal « d'or et d'azur » sous peine de se voir refuser l'acceptation de tout son travail.

L'année 1403 est la date de sa peinture la plus populaire, la *Madone du Belvédère*, à Santa-Maria-Nuova, dans sa patrie. Quel qu'en soit, cependant, le mérite, l'artiste n'y apparaît pas encore dans toute la maturité de son talent. Semblable, en effet, aux peintres les plus grands, Ottaviano Nelli ne voulut pas s'en tenir à la formule gracieuse dont il avait, à l'époque de sa jeunesse artistique, rencontré une expression aussi charmante. Il ne devait pas trouver mieux dans ce genre : mais il s'orienta vers d'autres recherches, et réussit à s'y montrer encore plus grand. De cette même année 1403 est le retable récemment découvert, à Pietralunga, par M. Lupatelli.

1. Jean-Galéas Visconti, duc de Milan et autres lieux, de 1378 à 1402. Il fut fait duc de Milan par l'empereur Wenceslas, seulement en 1495 : à partir de ce moment il augmente considérablement ses possessions. Un grand nombre de villes ombriennes se donnent à lui pour faire échec au Pape. Assise lui appartenait, par exemple, jusqu'au moment où elle se mit, en 1409, sous le patronage du duc Antonio di Montefeltro.

Ses relations avec la famille des Montefeltro [1] commencent d'une façon authentique vers l'année 1412. Nous le trouvons, en 1420, habitant la ville même d'Urbino, ce qui suppose qu'il y faisait quelques travaux assez importants. Son activité n'était pas, toutefois, limitée aux environs immédiats de cette ville, puisque la date des fresques de la chapelle des Trinci, son œuvre la plus importante, est précisément l'année 1424 [2].

N'oublions pas, cependant, qu'on ne peut rien dire des fresques — aujourd'hui disparues [3] — qu'il exécuta, à Santa-Croce d'Urbino, de 1428 à 1432 : peut-être ne le cédaient-elles en rien, pour le nombre et la valeur, aux peintures de la chapelle des Trinci. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que la famille des Montefeltro a eu souvent recours à ses pinceaux. La région montagneuse située au nord du chemin de fer actuel d'Arezzo à Fossato, cache peut-être, dans ses villages ignorés, bon nombre d'œuvres, encore inconnues, de notre peintre [4]. Les Montefeltro en avaient dû commander un bon nombre : nous avons tout au moins, pour le prouver, une lettre curieuse, écrite par le peintre à la comtesse Catherine, à propos

1. Les origines de la famille de Montefeltro remontent à la fin du XIIe siècle. Le Montefeltro qui fut mêlé à l'histoire de Nelli est le comte Guid' Antonio (1403-1443), le fils d'Antonio, celui auquel Gubbio se donna en 1384. A partir de cette époque, l'histoire de Gubbio se trouve confondue avec celle d'Urbino. Odde Antonio, fils de Guid' Antonio, fut le premier à porter le titre de *duc d'Urbino*. Il fut assassiné au bout d'une année. Federico le remplaça (1444-1482).

2. Voici l'inscription qui le prouve : HOC OPUS FECIT FIERI MAGNIFICUS ET POTENS VIR DNS CORADUS UGOLINI DE TRICIS FULGINEIS MCCCCXXIIII DIE XXV. FEBR. — PINXIT M. OCTAVIANUS MARTINI DE GUBIO. Cf. Mgr FALOCI PULIGNANI, Arch. Stor., etc, vol. IV, p. 153. — On lui attribue également, à l'*Hôpital de San-Giacomo*, à Assise, une fresque signée : *Martinellus*, avec la date : *1426, 26 oct.*

3. A l'exception d'un *Saint Sébastien*, dit M. Rio (op. cit., II, 133), M. E. Calzini lui attribue, de plus, une *Vierge avec l'Enfant, couronnée par des Anges*, sur un autel, à droite, en entrant dans Santa-Croce. Il lui donne également une *Vierge de Bon-Secours avec quatre Saints* qui se trouve dans l'oratoire de la Madonna dell' Uomo, à un kilomètre d'Urbino. Cf. E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*.

4. J'en donnerai comme preuve la belle découverte de M. Lupatelli, à laquelle j'ai déjà fait allusion.

FIG. 21. — **Ottaviano Nelli**, *Saint Antoine et saint Jean-Baptiste*, Fresque de la chapelle des Trinci à Foligno. Cf. infra, le catalogue de ces peintures.



FIG. 21. — **Ottaviano Nelli,** *Saint Antoine et saint Jean-Baptiste.*

des fresques qu'il devait mettre dans une certaine chapelle de Saint-Érasme [1].

Tout en travaillant à ces ouvrages plus considérables, Ottaviano Nelli s'acquittait encore, comme les artistes ses contemporains, de besognes artistiques d'un ordre moins relevé. Nous le voyons décorer, en 1434, des pennons de trompettes, pour un florin, et treize bannières, en 1435, pour une somme encore plus minime. Il ne se refuse même pas, à l'entrée du cardinal Colonna dans la ville de Gubbio, à mettre de la peinture sur des boucliers ornant un baldaquin.

A la même époque on le trouve, plusieurs fois, remplissant des charges publiques : c'est même, avec des renseignements sur sa vie privée, les seules choses importantes que nous font connaître, désormais, les documents publiés [2]. La dernière date qu'ils nous fournissent est celle de 1442, le 24 juin, où il est *conseiller municipal* pour les mois de juillet et d'août. Nous avons son testament et aussi, dans l'archive notarial de Gubbio, une mention de sa

1. « J'ai reçu la lettre bienveillante dans laquelle vous me rappelez les peintures que j'avais promis de faire à Votre Seigneurie. Lorsque Pietro, votre serviteur, me rencontra, je m'en allais, à cheval, pour vaquer à certaines affaires personnelles. Je n'ai pu lui expliquer complètement toutes mes raisons : je vais les dire à Votre Seigneurie. Quand elle est partie de Gubbio, j'avais à fournir, comme vous le savez, le Palio. Après l'avoir fourni, je m'en allai hors de Gubbio, afin de faire un peu de travail que j'avais promis à certaines personnes, il y avait plus d'une année, et celles-ci ne voulaient plus attendre davantage : j'aurais perdu la commande si je ne l'avais pas exécutée immédiatement. Or donc, je pensais que Votre Seigneurie, dans sa bienveillance, voudrait bien m'excuser, d'autant plus que je croyais, à votre retour à Gubbio, avoir achevé votre travail et celui de votre fils, mon seigneur. Mais pour que votre dévotion soit satisfaite, je vais me mettre avec ardeur et empressement à exécuter prestement votre travail, de façon à remplir vos intentions. A Saint-Erasme, il n'y a personne. Pourriez-vous m'y faire porter de la chaux et préparer du sable trié, en même temps que des bois, afin de monter les échafaudages... » Cité par Mazzatinti, *Storia delle arti a Gubbio*, p. 23. La lettre de Nelli, dont je traduis seulement une partie, se continue en détails analogues et d'une aussi grande simplicité.

2. A l'exception, toutefois, de quelques peintures faites, le 28 décembre 1438, dans la chapelle d' Angnolo de' Carnouali, au monastère de San-Pietro. Ce nom de *Carnovali* est celui d'une famille de Gubbio qui fut mêlée intimement, à cette époque, aux événements de la vie municipale. *Francesco di Carnovali*, par exemple, est celui à qui les historiens locaux font porter la responsabilité de la perte, en 1384, des libertés communales.

mort, mais tout cela sans date. Il est probable qu'il cessa de vivre à peu près vers le milieu du XVe siècle.

Devant maintenant aborder l'étude de son œuvre, je le ferai seulement en partie, me bornant à ses ouvrages les plus connus, sans discuter les peintures qu'on lui attribue, en assez grand nombre, d'ailleurs, qu'elles soient de lui-même ou simplement inspirées de ses enseignements [1]. Je n'aurai donc à parler dans ces conditions que de trois ouvrages d'Ottaviano Nelli : mais le dernier est d'une telle importance qu'il suffirait, à lui seul, pour bien faire sentir, sous ses aspects les plus divers, le réel talent de cet artiste ombrien.

La *Madone du Belvédère,* l'œuvre la plus populaire d'Ottaviano Nelli, n'est pas une œuvre de sa maturité. C'est peut-être pour cela qu'elle paraît si fraîche d'inspiration et, parmi les peintures ombriennes, où l'on en trouve de si délicates, une des plus charmantes. L'image de la Vierge, et même son geste, font songer aux madones les plus exquises de la Haute-Renaissance. Les deux nobles figures des vieillards, debout, dans l'attitude du ravissement, se retrouveront souvent dans les peintures de cette époque, qui s'inspirent plus ou moins de l'artiste de Gubbio : elles avaient, en effet, vivement frappé les contemporains par l'expression extraordinaire de leur physionomie. Le naturalisme reprend ses droits dans les portraits agenouillés des donateurs, trois membres de la famille Pinoli, les ordonnateurs du tableau. Mais l'idéalisme se retrouve dans les figures des anges, en particulier au groupe supérieur, celui qui fait cortège à Notre-Seigneur, tout à fait dans le haut du tableau.

La technique de cette fresque tient le milieu entre celle de la miniature, dont les œuvres de Gentile da Fabriano sont encore tout imprégnées, et celle de la véritable peinture murale, dont Ottaviano lui-même saura se rendre maître dans ses fresques du palais des Trinci. La *Madone du Belvédère,* abritée pieusement

1. Il ne me paraît pas que la critique ait encore réussi à dresser un catalogue satisfaisant de l'œuvre d'Ottaviano Nelli. Crowe et Cavalcaselle paraîtront peut-être, dans cette partie de leur ouvrage, sensiblement inférieurs à eux-mêmes. Cf. Crowe et Cavalcaselle, *Gesch. der Ital. Mal.*, éd all., vol. IV, I, p. 97-106.

sous verre, est d'une ineffable douceur, sans rien de heurté, même dans les ors que l'artiste a mis, par exemple, à la bordure du vêtement de la Vierge. Les fonds y sont occupés par des draperies que tendent les anges. La gamme des couleurs y est sobrement accordée sur une note presque rose, mais qui se nuance délicatement au contact des tonalités voisines. La force, cependant, et l'énergie se laissent deviner en plus d'un détail et préservent l'artiste de tout soupçon de mièvrérie. Il n'y a, peut-être, que le saint Bambino qui paraisse d'un art encore passablement enfantin. Mais, sur le tard seulement, les peintres ombriens commencèrent à comprendre que, même à côté de la Vierge, et dans ses bras, ils pouvaient essayer de placer un gracieux enfant.

L'église de Santa-Maria-della-Piaggiola, à Gubbio, possède une autre Vierge de Nelli : ce serait même son chef-d'œuvre, au dire de Crowe et Cavalcaselle. Mais cette peinture — *Vierge avec l'Enfant Jésus, debout, sur ses genoux* — a été tellement retouchée, surtout dans les parties les plus intéressantes, le visage et les extrémités, qu'il semble difficile d'en apprécier exactement le mérite. Ce serait, en tout cas, un des derniers travaux de l'artiste.

Le tableau d'autel, découvert en 1896 à Pietralunga, au nord d'Umbertide, par M. Lupatelli, est d'une tout autre importance. C'est un retable d'autel, divisé en cinq compartiments. Au centre, la Vierge assise sur un trône, avec l'Enfant dans ses bras, et entourée par quatre saints ; sur les pilastres, six figures de sainteté, représentées debout ; au pinacle, le Père Éternel entouré d'anges. A la base du tableau et sur toute la longueur, une inscription, en beaux caractères de l'époque : HOC OPUS FECERUNT FIERI HEREDES PETRI CORSUTII PRO ANIMA DNI A. D. MCCCCIII DIE V MENSIS MADII P. MANUS OTAVIANI DE EUGUBIO DEO GRATIAS AM.

FIG. 22. — **Ottaviano Nelli**, *Madone du Belvédère*, à l'église *Santa-Maria-Nuova* de Gubbio. Sur un champ d'azur, la Vierge et l'Enfant, avec saint Pierre et saint Antoine abbés, qui recommandent deux personnages à genoux — membres de la famille Pinoli, les donateurs — et, dans le haut, le Père éternel bénissant, avec des séraphins et des anges. Inscription : *Octavianus Martis Eugubinus pinxit* A. D. M. C. (ccc) III. Reproduite en couleur par la *Société Arundel* de Londres.



Cl. Alinari.

FIG. 22. — Ottaviano Nelli, *Madone du Belvédère.*

Ainsi que le fait remarquer M. Lupatelli, ce retable est d'autant plus important qu'on ne connaissait jusqu'ici que deux tableaux de chevalet d'Ottaviano Nelli — et encore d'une attribution peu sûre, — l'un à Sant'Agostino de Gubbio, l'autre à Montefalco. Je regrette de n'avoir pu étudier personnellement cette peinture — Pietralunga étant peu abordable. Mais ce qu'en a fait connaître M. Lupatelli est plus que suffisant pour en prouver l'importance et l'intérêt exceptionnel [1].

Cependant, c'est toujours peu de chose en comparaison de l'ensemble des peintures de Nelli qui se trouvent à Foligno, dans une salle du Palais communal, l'ancienne chapelle du palais des Trinci, cette famille qui gouverna, pendant tout le XIVe siècle et une partie du XVe, le petit Etat dont Foligno était la capitale [2]. Ces fresques furent pendant trop longtemps ignorées, même des historiens de l'art : Lanzi, Baldinucci, Rosini lui-même, n'en parlent pas ; quand l'attention de la critique commença, assez tard, à se porter sur elles, la réputation de Nelli n'y gagna guère tout d'abord, car on les attribuait à un disciple de Giotto et l'on mettait en avant le nom de celui qui fut le plus fécond d'entre eux, Giotto di Maestro Stefano, surnommé le *Giottino*. Les écrivains locaux s'aperçurent alors davantage de l'intérêt de ces fresques : ils n'avaient pas encore réussi à y déchiffrer l'inscription qui attestait d'une façon absolument certaine qu'elles étaient l'œuvre du peintre de Gubbio. Cet honneur revient à un officier d'artillerie, lequel donna le premier une étude sérieuse sur l'ensemble de la décoration de la chapelle : il s'appelait Angelucci [3]. D'autres, depuis, en ont parlé. Nous pensons, néanmoins, qu'on nous saura gré de nous y arrêter, à notre tour, avec quelque détail. C'est, en

1. Cf. la note de M. Lupatelli dans le *Bollettino della Società umbra di storia patria*, vol. II, p. 572.

2. Voir, à ce sujet, le travail remarquable de Mgr Faloci Pulignani : *Le Arti e le lettere alla corte de' Trinci*, dans le *Giorn. stor. della lett. it.*, vol. I ; — publié une seconde fois, avec de notables additions, dans l'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, vol. IV, pp. 113-260, Foligno, 1888.

3. *La Capella de' Trinci a Foligno, depinta a fresco nel 1424 da Martino Nelli Eugubino*, per Angelo Angelucci, *capitano d'artiglieria*, Torino, 1861. On trouvera, dans l'ouvrage déjà cité de Mgr Faloci Pulignani, p. 151, la bibliographie des auteurs subséquents qui ont parlé de cette chapelle.

effet, pour l'histoire de la peinture ombrienne dans la première moitié du XV[e] siècle, le document de beaucoup le plus intéressant de tous ceux qui ont été conservés.

La chapelle est petite, à peu près carrée, avec cinq mètres environ de chaque côté, et couverte par une voûte sur croisée d'ogive. Une seule fenêtre lui donne la lumière. Elle a deux portes. Toute la superficie des murailles est couverte de fresques, jusqu'à trois mètres de terre, et, sur la paroi où se trouve l'autel — avec un rang de peintures de plus, — jusqu'à un mètre. Elles s'étagent sur trois rangs, depuis le sommet de la voûte, ce qui fait trois « séries », du haut jusqu'en bas. Cette dernière série est double, avec deux panneaux correspondant à la peinture unique des voûtes et de l'arc de leurs retombées. Cela donne enfin, en y ajoutant les trois compositions supplémentaires de la paroi de l'autel, un total de dix-neuf fresques. Elles se rapportent toutes à l'histoire de la Vierge, la prenant avant sa naissance, avec les épisodes de la vie de ses parents, saint Joachim et sainte Anne, pour la mener jusqu'à son triomphe dans le ciel : le point culminant de cette histoire est, comme de juste, le drame du Calvaire. Il occupe, sur la paroi de l'autel, la place d'honneur [1].

1. Voici le CATALOGUE de ces fresques, d'après l'ordre qu'elles occupent sur chacune des parois de la chapelle. Pour en reconstituer la série chronologique — c'est l'ordre que nous suivons dans la description contenue dans le texte — il sera facile de le faire, en se reportant aux chiffres romains qui représentent, sur le catalogue des parois, chacun des étages.

Paroi de l'autel. I, sous la voûte : *Mariage de sainte Anne.* II, au milieu : *Présentation de la Vierge au Temple* (n. 2). III, dans le bas : *a) La Nativité de Notre-Seigneur* (n. 3, fig. 27) et *b)* l'*Adoration des Mages* (n. 4). IV, trois fresques, qui n'ont pas de pendant sur les autres parois. Au centre, une grande *Crucifixion* (n. 5) : le Christ en croix, avec la Madeleine à ses pieds, la Vierge et saint Jean à ses côtés, puis saint Félicien, évêque de Foligno, et le bienheureux Pierre Crisci, un autre saint local. A gauche, et en arrière, sainte Catherine. Des deux côtés de la Crucifixion, un groupe de *Trois*

FIG. 23. — **Ottaviano Nelli,** *Apparition de l'Ange à saint Joachim et à sainte Anne.* Chapelle des Trinci, n. 8, peinture de la voûte. — A droite, dans la composition, saint Joachim, au milieu des bergers et des troupeaux, reçoit l'annonce de la naissance future de la Vierge. A gauche, sainte Anne est favorisée d'une semblable vision. **Alinari,** n. 5396.

FIG. 24. — **Ottaviano Nelli,** *Rencontre à la Porte d'or.* Peinture de la voûte, n. 12. Les artistes de la fin du Moyen-Age aimaient à représenter ainsi l'Immaculée Conception de la Vierge. Alinari, n. 5397.



Cl. Alinari.

FIG. 23. — **O. Nelli,** *Apparition de l'Ange.*



Cl. Alinari.

FIG. 24. — **O. Nelli,** *Rencontre à la Porte d'Or.*

On trouvera déjà, dans la *Crucifixion* du fond de la chapelle (n. 5), un sens de la vie qui n'était plus dans la tradition des derniers giottesques : ici la douleur est profonde, elle cherche à s'exprimer, non seulement par les traits de la physionomie, mais encore dans le langage des mains, qui serait singulièrement éloquent si l'artiste avait su le rendre aussi vivement qu'il cherchait à le faire. Les figures de sainteté qui avoisinent la *Crucifixion* (n. 6 et 7), sont, de même, extrêmement expressives : Niccolò Alunno s'en est inspiré, on ne saurait en douter, et il n'a pas toujours réussi à les surpasser.

Mais la verve d'Ottaviano Nelli apparaît encore mieux dans les fresques où il a longuement raconté les histoires de la vie de la Vierge. C'est un document unique[1] où se trouvent condensées toutes les légendes du Moyen-Age et qu'on consulterait avec grand profit, ne serait-ce qu'au point de vue iconographique, pour les

Saints (n. 6), saint Antoine de Padoue, saint Antoine abbé et saint Jean-Baptiste (fig. 21), puis *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (n. 7).

Paroi de la fenêtre. I, *Apparition de l'Ange à saint Joachim et à sainte Anne* (n° 8, fig. 22). II, *Convocation, par le Grand-Prêtre, des prétendants à la main de la Vierge* (n° 9, fig. 25). III, *a)* la *Présentation de Notre-Seigneur au Temple* (n° 10) et *b), Un Ange annonce à Marie les mystères douloureux* (n° 11).

Paroi droite. I, au-dessus de la porte, *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne devant la porte d'Or de Jérusalem* (n. 12, fig. 24). II, *Mariage de la Vierge* (n. 13, fig. 26). III, *a) Les Apôtres, avant de partir prêcher l'Évangile, viennent saluer la Vierge* (n. 14), *b) Mort de la Vierge* (n° 15).

Paroi gauche. I, *Naissance de la Vierge* (n. 16). II, *L'Annonciation* (n. 17). III, *a) Les funérailles de la Vierge* (n. 18), *b) L'Assomption de la Vierge* (n. 18, fig. 28).

1. « Unique » dans ce sens que nulle part ailleurs on ne trouvera un ensemble si parfaitement combiné pour présenter à la pieuse curiosité des croyants les histoires légendaires de la Vierge. Giotto les avait racontées, lui aussi, un siècle auparavant, sur les murailles de la fameuse *Chapelle de l'Arena*, à Padoue, achevées en 1306 : il avait même insisté sur certains détails de la légende qu'Ottaviano Nelli a volontairement négligés, comme le *Sacrifice de saint Joachim* et *Saint Joachim repoussé du Temple par le Grand-Prêtre.* Mais ces histoires de la Vierge, à Padoue, sont un peu perdues dans l'ensemble des cinquante fresques, et plus, qui décorent les murailles de la chapelle. A Foligno, tout est ordonné pour chanter exclusivement la gloire de Marie : à Padoue, la Vierge n'apparaît que comme un épisode dans l'histoire de son glorieux Fils. Je ne parle pas, bien entendu, de la distance qui sépare, au seul point de vue de l'art, les fresques de Nelli de celles de Giotto.

bien pénétrer. Le premier cycle, celui de la voûte, intéresse d'une façon plus particulière, peut-être parce qu'il nous est moins familier : c'est celui que l'artiste a consacré aux récits de la naissance et des premières années de la Vierge (nn. 8, 12, 10 et 16). Il faut évidemment, pour les comprendre, être familiarisé avec les récits légendaires dont les artistes du Moyen-Age, en Italie comme en France, tiraient toutes leurs inspirations. Mais qu'on relise, par exemple, l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*, le plus célèbre des évangiles apocryphes, où ces vieilles légendes se trouvent consignées, et l'on verra qu'Ottaviano Nelli en a donné, dans ses peintures, un commentaire presque textuel et que, s'il y ajoute quelques détails, c'est uniquement pour le rendre plus attachant, et aussi plus instructif[1].

La seconde série n'est pas moins remarquable. Elle contient la *Présentation de la Vierge au Temple* (n. 2), la *Convocation, par le Grand-Prêtre, des prétendants à la main de la Vierge* (n. 9), son *Mariage* (n. 13), enfin la scène de l'*Annonciation* (n. 17). Je ne dirai rien de cette dernière fresque, malgré tout l'intérêt que présentent, en plus des personnages, ses *architectures* extraordinairement compliquées. Je ne parlerai pas non plus de ce *Sposalizio* que l'artiste a su rendre plein de magnificence, par le nombre des personnages et l'éclat de leurs costumes, sans y rien oublier de ce que la légende lui commandait d'y mettre, et pas même, en plus des baguettes des prétendants évincés, celle du bon saint Joseph, qui se met à fleurir et sur laquelle une blanche colombe vient se reposer. C'était de règle, et il n'a pas eu besoin, pour l'inventer, de se mettre en frais d'imagination.

1. Cf. M. Male, dans son remarquable ouvrage sur l'*Art religieux du XIIIe siècle*, où il résume à grands traits l'histoire de la conception miraculeuse de la Vierge, d'après les principaux évangiles apocryphes. Ottaviano Nelli a suivi pas à pas ces légendes, sans en reproduire cependant toutes les scènes : j'ai dit plus haut comment Giotto, par exemple, les avait développées davantage. ÉMILE MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, pp. 312 et suiv. Paris, Leroux, 1898.

FIG. 25. — **Ottaviano Nelli**, *Convocation des Prétendants*, lorsque le grand-prêtre est résolu de confier la Vierge à un homme âgé de sa tribu. **Alinari, n. 5400.**
FIG. 26. — **Ottaviano Nelli**, *Mariage de la Vierge*. **Alinari, n. 5401.**



Cl. Alinari.

FIG. 25. — O. Nelli, *Convocation des prétendants.*



Cl. Alinari.

FIG. 26. — O. Nelli, *Mariage de la Vierge.*

Mais qui donc, sinon son propre génie, a pu lui inspirer de raconter, comme il l'a fait, la scène de la *Présentation au Temple* ? Le groupe central — les parents de la Vierge reçus par le grand-prêtre — est peut-être encore dans la pure tradition iconographique : le berger qui suit, portant des provisions et accompagné de son chien tirant la langue, ne l'est plus autant, et ce détail pittoresque montre déjà, chez l'artiste, un souci perpétuel de la vie et de la vérité. A gauche, dans la composition, cette préoccupation est encore plus sensible : on y voit les jeunes vierges, dans le temple, étudiant, sous la direction du grand-prêtre, les saintes Écritures. L'une d'elles récite sa leçon, la seconde l'étudie, une troisième y rêve ; la quatrième enfin, distraite et curieuse, tourne la tête du côté de la porte par où la sainte Vierge arrive, conduite par ses parents. C'est simple et naïf, pieux et charmant.

On n'est pas d'accord sur le sujet représenté dans la fresque suivante, celle placée au-dessus de la fenêtre : elle me paraît néanmoins assez claire. Au centre, comme tout à l'heure, les vierges étudiant les saintes Écritures. A l'intérieur du Temple, Marie est assise, cette fois, aux pieds du grand-prêtre, avec une large auréole, pour bien la faire reconnaître. Sur la droite, un vieillard, qui n'est certainement pas saint Joachim, parle à une troupe d'hommes, lesquels se tiennent au bas de l'escalier ; j'y vois le grand-prêtre, qui, devant le refus de la Vierge d'accepter un époux, convoque tous les hommes non mariés de sa tribu, afin de la confier, selon l'usage, à l'un d'eux, celui « dont la baguette fleurira ». Restent, à droite, les trois seigneurs qui s'avancent, dans leur superbe costume, sans qu'on sache exactement où ils vont : ce sont des *figures votives*, à n'en pas douter, trois nobles personnages de la famille des Trinci, ceux qui avaient commandé les peintures de la chapelle.

Les fresques de la troisième série semblent d'abord moins originales. C'est peut-être que, les sujets qu'elles représentent nous étant plus familiers, elles sollicitent moins vivement que les autres notre intérêt de curiosité. Il y a cependant plus d'un trait nouveau dans cette *Nativité* (n. 3), où l'on voit l'Enfant nouveau-né et sa Mère se tendant réciproquement les bras, les *matrones* de la légende s'émerveillant les premières de cette naissance miracu-

leuse, cependant que, sur la gauche, saint Joseph, assis, rêve au mystère qui s'accomplit et que, dans le haut, les anges l'annoncent au berger, ou bien, volant sous le toit de chaume, commencent, eux aussi, à le chanter (n. 10).

Quel est, maintenant, le sujet de la fresque (n. 10) qui se trouve à côté de la *Présentation de Notre-Seigneur au Temple*? On y voit, sous un portique où la Vierge est assise, un ange agenouillé, qui lui présente une palme. Son action me paraît assez facile à comprendre : il lui annonce ainsi, non point la gloire qui lui est réservée, mais, tout au contraire, le commencement de son martyre. Ici débute, en effet, avec la prédiction du vieillard Siméon, la série des *Mystères douloureux* de la vie de la Vierge.

Cette fresque est aussi la clef de celle qui précède la *Mort de la Vierge*. Un écrivain de Foligno, Bragazzi, y croyait reconnaître la Vierge, au milieu des Apôtres, à qui son divin Fils apparaissait pour lui annoncer sa mort. Mais le sujet me semble bien différent : c'est d'abord qu'il est double, ainsi qu'il arrive fréquemment dans ces anciennes compositions historiques. A droite, dans le tableau, et séparée, du reste, par un rocher, l'*Ascension*, à laquelle, d'ailleurs, assiste la Vierge, agenouillée au milieu des Apôtres : c'est un sujet secondaire. Le sujet principal représente la Vierge, tenant à la main la palme du martyre, au moment où les Apôtres vont la quitter pour prêcher l'Évangile de son divin Fils. Avant de partir, ils prennent congé d'elle, et saint Pierre, le premier, s'avance pour lui « serrer la main » : si le geste de l'Apôtre ne veut pas dire cela, quelle serait donc sa signification ?

Je passe sur les autres fresques, la *Mort de la Vierge* (n. 15) à laquelle assistent les Apôtres, accomplissant avec une conscience scrupuleuse toutes les prescriptions de la liturgie [1], sans m'arrêter

1. L'un d'eux récite les dernières prières, un autre tient l'eau bénite, un troisième l'encens, etc. Sur la gauche, dans une scène séparée, deux Apôtres procèdent à l'embaumement. Enfin, dans le haut, Notre-Seigneur, entouré d'anges, emporte dans ses bras l'âme de la Vierge, sous la figure traditionnelle d'un petit enfant. Les *Funérailles de la Vierge* (n. 18), malgré certaines analogies, sont une composition tout à fait différente : l'artiste s'y montre, comme au n° 15, très soucieux du cérémonial prescrit par la liturgie.

FIG. 27. — Ottaviano Nelli, *la Nativité*. Alinari, n. 5398.
FIG. 28. — Ottaviano Nelli, *l'Assomption*, Alinari, n. 5410.



Cl. Alinari.

FIG. 27. — O. Nelli, *La Nativité.*



Cl. Alinari.

FIG. 28. — O. Nelli, *L'Assomption.*

à l'histoire de ses *Funérailles* et de sa glorieuse *Assomption*[1]. Il y aurait à les comparer avec les représentations analogues de l'École siennoise et de celle de Florence : mais nous avons le droit d'affirmer, sans même avoir établi ce parallèle, que le peintre ombrien, qu'il s'en soit ou non inspiré, ne leur est pas inférieur et qu'il y a fait preuve d'une véritable originalité.

Avons-nous bien fait sentir, dans cette analyse trop rapide, le charme et l'intérêt de ces peintures d'Ottaviano Nelli ? Peut-être, en attirant l'attention sur leur « côté littéraire », avons-nous trop négligé de mettre en bonne lumière leur valeur artistique. Celle-là aussi est fort grande. Le peintre y fait preuve d'une telle verve qu'on passe facilement sur les inexpériences de ses pinceaux. Aussi bien serait-il tout à fait superflu de s'arrêter à les faire ressortir. Il s'est attaqué parfois à des problèmes de perspective qui sont insolubles : bien loin de l'en blâmer, je le louerais presque d'avoir osé les aborder. N'est-ce point avec des expériences de ce genre que l'art arrive peu à peu à réaliser ses plus grands progrès ? Puis il y a, dans son œuvre, un si grand nombre de détails exquis, qu'ils font passer tout le reste et qu'on ne veut même plus y songer.

La note caractéristique du peintre de Gubbio, c'est l'énergie, beaucoup plus que la tendresse. On peut le comprendre, à peu près, en s'arrêtant, par exemple, sur le tableau qu'il a fait de l'*Adoration des Mages*[2]. On avouera qu'elle n'a rien de commun avec l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano : le mysticisme, en tout cas — à supposer qu'on entende par là une recherche mal définie de la grâce et du rêve pieux, — le mysticisme n'y

1. Dans l'*Assomption*, sur la droite du tableau et dans le haut, se trouve un épisode qui rappelle celui placé, d'une façon analogue, dans la *Mort de la Vierge*. Mais, cette fois, Notre-Seigneur, toujours au milieu des anges, emporte au ciel, non plus l'âme, mais le corps ressuscité de sa sainte Mère, et l'artiste y a suffisamment insisté pour qu'il n'y ait pas lieu de s'y méprendre. On remarque encore, dans le bas, l'épisode de saint Thomas, cet incorrigible incrédule — selon la légende, — qui ne voulut croire à l'Assomption de la Vierge qu'après qu'elle lui eut jeté du haut du ciel, pour le convaincre, sa propre ceinture.

2. Le n. 4 de notre catalogue. Cette fresque est gravée, au cours de cet ouvrage, ainsi que le *Saint Antoine* et le *Saint Jean-Baptiste* dont nous parlons ici. Cf. fig. 21 et fig. 29.

a point de place. C'est la force qui domine avec l'énergie. On comprend que l'influence d'Ottaviano Nelli ait été si considérable sur le développement de l'art ombrien, en particulier sur Niccolò Alunno et les peintres de Foligno. Il avait bien tout ce qui est nécessaire à un artiste pour marquer fortement son empreinte sur tous ceux qui vécurent autour de lui et eurent la bonne fortune de pouvoir profiter de ses enseignements.

L'étude de la nature sera toujours à la base de toute éducation artistique : le peintre qui mettait, dans ses fresques de la chapelle du Trinci, des figures comme celles du *saint Antoine* et du *saint Jean-Baptiste* qui se trouvent à gauche de la *Crucifixion*, était, à sa manière, un véritable « naturaliste », malgré un sens exquis des surnaturelles vérités. Il est le premier grand peintre de l'Ombrie : nous allons montrer maintenant comment ses successeurs immédiats, les artistes de la seconde moitié du XVe siècle, ont su profiter de ses leçons.





LIVRE DEUXIÈME

LA PEINTURE OMBRIENNE VERS LE MILIEU DU XV[e] SIÈCLE

♣♣♣♣♣

CHAPITRE PREMIER

Les peintres des Marches et d'Urbino

I. Les peintres de Gubbio.
II. Boccati da Camerino et Matteo da Gualdo.
III. Les peintres d'Urbino. — Les artistes de la cour du duc Frédéric de Montefeltro. — Giovanni Santi : sa vie; son œuvre; — comment il réalise le type du véritable peintre ombrien.
IV. Melozzo da Forli.

Je voudrais esquisser, dans ce livre deuxième, un tableau rapide de la peinture en Ombrie pendant le XV[e] siècle, et plus spécialement aux environs de 1450.

C'est un instantané que je vais prendre, après avoir choisi mon point de vue, et bien décidé, par avance, à m'y tenir exactement. Je négligerai donc beaucoup de détails. Les choses sur lesquelles

j'appuierai davantage, et qui ne paraîtront pas toujours, je le crains, tout à fait capitales, sont pourtant celles dont j'avais besoin pour donner à mon tableau la couleur précisément que je lui veux, celle que je crois la meilleure pour bien éclairer mon sujet.

A mesure, en effet, que nous approchons de l'époque du Pérugin, notre plan se précise, et, tout en présentant ses prédécesseurs immédiats, dont quelques-uns furent très sûrement ses maîtres, nous devons nous garder de les mettre trop en valeur, quel que soit l'attrait que présentent leur caractère et leur œuvre artistique.

Je ne dirai donc pas d'eux tout ce que nous savons. Ce tableau, en effet, n'est qu'une esquisse. Je ne voudrais pas le pousser au delà de l'année 1475, qui est le moment où le Pérugin commence à compter au nombre des artistes honorés de la confiance et de l'estime de ses contemporains : j'en prendrai les premiers traits aux environs de 1450.

I

De l'école de Gubbio, par conséquent, je n'aurai plus rien à dire, sinon pour expliquer brièvement, en m'appuyant sur quelques dates, pourquoi je ne le fais pas.

Sans doute, en 1455, elle n'avait pas complètement disparu. A l'aide des monuments authentiques — documents picturaux, documents d'archives, — on pourrait encore, même à cette période tardive de son histoire, en écrire avec quelque détail et d'une façon intéressante. Mais ce n'est point l'époque de sa vraie splendeur, et son influence ne se fait plus sentir que de seconde main, par les disciples ou les imitateurs qu'elle a semés un peu partout, et particulièrement dans la ville de Foligno. Gubbio, tout d'abord, puis Foligno, enfin Pérouse, telles sont bien les trois étapes qui marquent le développement de la peinture ombrienne. C'est aux deux dernières que nous devons surtout nous intéresser.

Nous avons parlé assez longuement d'Ottaviano Nelli pour qu'on

---

FIG. 29. — **Ottaviano Nelli,** *L'Adoration des Mages.* Fresque de la chapelle des Trinci, à Foligno. Voir tout le chapitre précédent.



Cl. Alinari.

FIG. 29. — **Ottaviano Nelli,** *Adoration des Mages.*

soit persuadé qu'il fut vraiment un grand artiste. Nous n'y reviendrons plus, car, à l'époque qui nous occupe, il avait disparu. Son activité artistique paraît s'être exercée tout entière dans la première moitié du XVe siècle. La date de sa naissance est ignorée. Mais nous savons, par des documents, que, dès l'année 1400, il exerçait déjà son métier de peintre : cela met son entrée dans le monde au plus tard dans le dernier quart du XIVe siècle. La célèbre *Madone du Belvédère* est de 1403 : sa dernière peinture ne semble pas, d'après les documents connus, être postérieure à 1439, et, après 1444, la date de son testament, on n'entend plus parler de lui. Supposé qu'on l'ait fait naître en 1365, il n'y a rien d'exagéré à mettre sa mort en 1450, à l'âge de soixante-quinze ans, ce qui est une longévité suffisamment respectable. Il ne rentre pas dans notre cadre; nous serons donc obligé de le négliger. Si nous parlons quelquefois de lui, ce ne sera qu'en passant, et à propos de ses élèves ou de ses imitateurs.

Car ils furent nombreux, et nous pouvons l'affirmer sans hésitation, alors même que nous n'aurions pas toujours, pour le prouver, en plus des inductions picturales, des documents aussi décisifs que celui par lequel il s'engageait, le 25 décembre 1441, sur la fin de sa vie, à garder auprès de lui, pendant six années, un certain *Domenico di Cecco di Ubaldo*, afin de lui enseigner l'art de peindre, autant du moins qu'il le pourrait.

Son influence se fit sentir sur les villes voisines, Urbino, Camerino, San-Severino, dans l'Ombrie et jusque dans les Marches et les Romagnes : mais elle semble s'être exercée plus spécialement dans l'Ombrie centrale. Il est assez remarquable de le trouver, en 1400, chargé de peindre, à Pérouse, les armes de Jean Galéas Visconti, qui gouvernait alors la ville. Ensuite c'est à Foligno, pour les Trinci, qu'il travaille : je suis persuadé qu'il le fit encore, non seulement à Montefalco, mais aussi dans l'Ombrie septentrionale, jusque dans les environs de Spolète. Ce fut probablement à l'école d'Ottaviano Nelli, ou tout au moins sous son influence, que se formèrent les artistes plus jeunes, mais déjà, vers le milieu du siècle, assez avancés dans la vie, pour servir bientôt de maîtres à la jeunesse du Pérugin.

Dans le nord de l'Ombrie, cependant, l'influence de Nelli a été encore très sensible. Les artistes d'Urbino et de Camerino l'ont

vivement ressentie. Le cosmopolitisme de la cour des ducs de Montefeltro a permis, toutefois, aux artistes locaux de profiter d'autres influences : ils en furent inégalement imprégnés, et nous verrons que, parmi eux, quelques-uns, tout au moins, méritent d'être comptés au nombre des peintres ombriens les plus authentiques. Nous insisterons principalement sur ces derniers. C'est pour cela qu'avec G. Boccati da Camerino et Giovanni Santi nous remplirons presque tout ce chapitre, alors que nous dirons seulement quelques mots de Melozzo da Forli, lequel est, cependant, un artiste bien autrement considérable.

II

Les auteurs de l'*Histoire de la Peinture italienne* ont consacré aux deux Boccati da Camerino et à Matteo da Gualdo quelques pages excellentes[1]. De leur existence, cependant, ils n'ont rien pu nous dire, car les dates de leurs tableaux, qui permettent de placer à l'époque dont nous nous occupons leur plus grande activité, ne nous renseignent d'aucune façon sur la personnalité de leurs auteurs et les circonstances de leur vie.

Le plus remarquable de ces deux artistes est Giovanni Boccati — Giovanni di Pier Matteo d'Antonio d'Annutio. L'autre Boccati s'appelait Girolamo[2]. Par quels liens de parenté étaient-ils unis ? Peut-être ne s'agissait-il que d'une parenté artistique, car leur œuvre est très voisine l'une de l'autre, et Girolamo, qu'on semblerait croire plus jeune, faisait déjà parler de lui dès 1450. Le plus remarquable, en tout cas, c'est, sans aucun doute, Giovanni, le seul auquel on songe d'ordinaire, quand on parle de *Boccati da Camerino*.

Sans avoir la prétention de lui constituer une œuvre bien considérable, Crowe et Cavalcaselle lui attribuent, cependant, un certain nombre de tableaux, à Pérouse, à Camerino, à Rome et à

1. Crowe et Cavalcaselle, *Gesch. der Ital. Mal.* Vol. IV, p. 1, p. 125 et suivantes.

2. Son retable de Monte-San-Martino, à Fermo, porte l'inscription : « *Jeronimus Johannis de Camerino depinsit MCCCCLXXII.* »

Orvieto. Il me semble qu'il ne serait pas impossible d'en grossir encore le catalogue. Mais je ne veux pas m'y essayer, d'autant que



FIG. 30. — **Boccati da Camerino,** *Premier Tableau de Pérouse* (1447).

je craindrais d'affaiblir, par une discussion scientifique, l'impression que je désirerais donner du talent de Boccati, et pour laquelle

ses deux tableaux de la pinacothèque de Pérouse sont tout à fait suffisants. Je me bornerai donc à les faire connaître avec quelque détail, surtout le second, qui est le chef-d'œuvre de l'artiste [1].

Le premier représente la Vierge, sur un trône, avec l'Enfant Jésus. Autour d'eux se tiennent les quatre docteurs de l'Eglise. Saint Dominique et saint François la supplient de vouloir bien accueillir les membres de la confrérie [2]. Sur le gradin du trône se trouve la date MCCCCXXXXVII et, sur le parement, la signature de l'artiste : OPVS JOHANNIS BOCHATIS DE CHAMERANO F.

Cette date de 1447 est précieuse à retenir. Nous avons d'ailleurs des traces de la présence de l'artiste à Pérouse les deux années précédentes 1446 et 1445. Ce tableau porte en lui-même les marques d'une véritable maturité de talent : on a le droit de regarder Giovanni Boccati — qu'il ait été, ou non, le continuateur de Gentile da Fabriano — comme un des artistes qui caractérisent le mieux l'art ombrien de la moitié du XV[e] siècle. Et, il faut bien le reconnaître, c'est vers la tendresse et la grâce que cet art, tel que le représente Boccati, semble vouloir s'orienter.

On le comprend encore mieux devant son autre tableau de la pinacothèque, cette *Madone* entourée d'anges qu'on n'hésite pas à lui donner, bien qu'elle ne soit appuyée d'aucune marque d'authenticité. Cette Madone est l'œuvre la plus délicieuse de toute la pinacothèque de Pérouse. Il y en a d'autres de plus parfaites, et peut-être même celle de 1447, dont nous venons de parler, témoigne, surtout dans les *Histoires* de la prédelle, d'une plus grande maturité de talent : je n'en vois point cependant qui soit autant parfumée de grâce et de délicatesse.

1. Pinacothèque de Pérouse, *Sala del Bonfigli*, nn. 19 et 16.

2. Il s'agit des membres de la *Confraternita di San-Domenico*. Dans le livre des archives de ladite confrérie on trouve cette mention : « E più per una tavola da altare penta la quale aveva fata fare Meser Angniolo e no la volse comparammo noie da Mastro Giovangnie da Camerino, flor. 250. » Cf. Mariotti, Lett. pitt., p. 68. La prédelle de ce tableau, exposée à la pinacothèque, sous le n. 20, contient trois histoires de la Passion de Notre-Seigneur, avec, aux extrémités, les figures de saint Thomas d'Aquin et de saint Pierre martyr. Alinari, n. 5617, *Des soldats s'emparent de Jésus*; n. 5618, *La Montée au Calvaire*; n. 5619, *La Crucifixion.*

Les critiques prétendent y reconnaître l'influence de Fra Filippo Lippi. La chose, après tout, ne serait pas impossible, Lippi ayant travaillé en Ombrie, où il décora l'abside de la cathédrale de Spolète. Il était, d'autre part, assez connu à Pérouse pour qu'on lui confiât, dès 1454, une certaine expertise dont il s'acquitte, d'ailleurs, en 1461[1]. Mais qu'importe ? Alors même qu'il aurait donné des conseils à notre peintre de Camerino, je sais bien que Lippi n'a jamais rien fait de semblable, et son fameux tableau de l'Académie de Florence — celui où il s'est représenté lui-même, à genoux, sur la gauche, tout à fait au bord du cadre — ne rappelle que de loin le tableau de Pérouse. En tout cas, ces leçons de Lippi, si vraiment il les a reçues, comme notre Boccati a su délicatement s'en servir, ne les utilisant que dans la mesure où elles pouvaient lui venir en aide pour réaliser ses rêves délicieux ! Qu'on me cite quelque part un tableau qui ressemble à celui-là ! La scène, tout d'abord, où Boccati a placé son action, à qui l'a-t-il empruntée ? C'est, dans un jardin tout fleuri, une large chaise dressée, où la Vierge est assise, avec, tout autour, une estrade qui se développe, à peu près en demi-cercle, dans toute la largeur du tableau. Là, sur deux rangs superposés, des anges se trouvent, dont on n'aperçoit que les têtes blondes, nimbées d'or, et les mains qui soutiennent, appuyés sur le rebord de l'estrade, des grands livres de chant : ils y déchiffrent, avec application, les cantiques dont ils réjouissent la Vierge et l'Enfant.

Ils chantent donc. Mais je veux dire les nuances délicates avec lesquelles ils s'acquittent de leur métier d'anges. Ils sont là dix-huit, pour le céleste concert : mais pas un d'eux ne copie l'attitude de son angélique collègue. J'en excepte deux, cependant, tout au fond, qui s'oublient à regarder, non sans un peu d'envie, le Bambino s'amusant avec une petite levrette : sans doute, ils sont tout jeunets, car, pour arriver à leurs fins, voyez comme ils se dressent sur la pointe des pieds, appuyant leur menton sur le bord du siège de la Vierge, pour de là contempler les jeux innocents du petit Jésus ! Mais les autres sont des anges bien sages qui, sans aucune distraction, chantent chacun leur partie dans le céleste concert. Le premier, à droite, au second rang, chante de mémoire, la bouche

1. Cf. Mariotti, *lib. cit.*, p. 133.

largement ouverte, en praticien bien appris, et sur son visage s'épanouit un gracieux sourire. Ses deux voisins, moins savants, paraissent tout occupés à déchiffrer leur musique. En voici deux autres qui chantent à pleine voix, la bouche bien ouverte : mais l'un y met de la bravoure, l'autre plus de tendresse et de componction. Voyez maintenant le contraste des voisins de ces deux charmants braillards : tous deux sont timides, cela se voit tout de suite, mais avec des nuances, encore : l'un, semble-t-il, par caractère, l'autre par conviction...

Qu'elle est délicieuse, n'est-il pas vrai ? toute cette psychologie angélique ! Peut-être, à la trop approfondir, la trouverait-on quelque peu hérétique, car, dans les concerts du paradis, il ne saurait y avoir place, bien entendu, pour des musiciens distraits et pas même pour ceux qui auraient l'habitude de chanter le nez dans leur musique : tout, en effet, doit s'y passer dans la perfection. Mais que ces défaillances, dans l'œuvre de Boccati, sont délicates et charmantes ! On les lui pardonne tout de suite. Quand le tableau était jadis à *San-Domenico*, dressé sur l'autel de la confrérie qui l'avait commandé, j'imagine que les petits enfants, agenouillés tout autour, éprouvaient une douce joie à réciter, sans y prendre garde, beaucoup d'*Ave Maria*. En si charmante compagnie, vraiment on ne pouvait songer à s'ennuyer.

Voyez maintenant de quelle manière les graves figures des quatre docteurs debout, et en avant, viennent avec un à-propos plein de noblesse, donner à la composition un peu plus d'austérité. La note grave s'achève enfin avec saint François et saint Dominique à genoux : ils présentent à la Vierge quatre personnages, encore plus petits qu'eux — car le peintre naïf a mesuré les proportions de chacun au degré de sainteté qu'il lui suppose — et ces derniers représentent les donateurs, ou plutôt les *disciplinanti*, suppliant Marie de les prendre sous sa protection.

J'allais oublier un détail qui a son prix : le poète a placé tout son monde sous un immense toit de verdure, tressé avec des guirlandes qui se tendent dans le sens de la largeur, et auxquelles vien-

---

FIG. 31. — **Boccati da Camerino,** *Deuxième Tableau de Pérouse,* celui que nous décrivons dans le texte ; il est probablement postérieur à celui de 1447, que nous avons appelé le *premier Tableau de Pérouse.* **Alinari, n. 5614.**



Cl. Alinari.

FIG. 31. — Boccati da Camerino, *Deuxième Tableau de Pérouse.*

nent s'attacher des fleurs de toute sorte, mais surtout des roses. Il a encore fleuri les espèces de piliers qui supportent ce toit, de même qu'aux bords du fauteuil de la Vierge il a mis, en des vases, de hauts bouquets de fleurs et de feuillage. Tout cela est plein de fraîcheur et donne l'illusion d'une apparition printanière, d'un coin de paradis. Un peu trop « terrestre », peut-être, faisant penser malgré soi à l'ineffable *Printemps*, si délicatement païen, de Sandro Botticelli. Mais chacun, comme il peut, se représente le paradis, et pas toujours, heureusement, selon les formules austères de la théologie ! Fra Angelico y a mis des rondes d'anges : Boccati le rêve plutôt tout parfumé de fleurs et de cantiques. Pas plus l'un que l'autre ne sont tout à fait orthodoxes. Et si Boccati, moins surnaturel, est plus délicieux, ce n'est pas une raison pour prétendre qu'il paraît moins bienfaisant.

Il faudrait aller à Pérouse rien que pour se réjouir l'âme devant le tableau de ce naïf ombrien, et goûter, pendant quelques heures, aux très rares délices d'une belle vision du paradis.

Matteo da Gualdo est loin d'avoir le mérite de Giovanni Boccati. Il ne serait pas nécessaire, pour le comprendre, d'aller chercher celles de ses œuvres qui se trouvent dans sa patrie, à Gualdo ou dans les environs : la pinacothèque de Pérouse a de lui une *Madone avec deux Saints* qui le prouve surabondamment[1].

On le dit quelquefois « compagnon », presque collaborateur de Boccati. Je le regarderais plutôt comme un de ses disciples, et pas des meilleurs. N'oublions pas, d'autre part, qu'il vivait encore au début du XVIe siècle, en 1503.

Ses peintures les plus intéressantes sont celles que lui avait commandées Guid' Antonio, comte d'Urbino, et qui existent encore sur la paroi de l'autel de *San-Giacomo*, à Assise. Elles portent l'inscription suivante : *Hoc opus factum fuit, sub anno 1468. die 1. Junii. Macteus de Gualdo pinxit.* Mais elles ne suffisent pas pour permettre de lui reconnaître un talent bien remarquable. Dans cette chapelle même de l'hôpital *San-Giacomo*

1. La pinacothèque de Pérouse possède en outre différentes peintures attribuées à Matteo da Gualdo. Le tableau dont nous parlons a été publié par Alinari, n. 5680.

d'Assise, les peintures de Mesastris sont bien autrement intéressantes.

Les deux artistes dont nous venons de parler, Boccati da Camerino et Matteo da Gualdo, tout en appartenant, par leur naissance, aux écoles du nord de l'Ombrie, ont passé la plus grande partie de leur existence dans les villes du centre, aux environs de Pérouse et de Foligno. C'est de ce côté, en effet, que l'art ombrien proprement dit tend de plus en plus à se développer. Avant de le montrer, il nous faut achever, cependant, de considérer l'évolution de la peinture dans les autres villes du nord, et parler, tout d'abord, de la ville qui était alors, au point de vue politique, la capitale de toute la région, la ville d'Urbino. Nous y trouverons des représentants des écoles les plus célèbres d'alors : mais l'art ombrien y compte aussi des peintres nationaux. Giovanni Santi suffirait, à lui seul, pour en sauvegarder les meilleures traditions.

III

GIOVANNI SANTI

Le tableau de la vie artistique et littéraire de la cour des ducs d'Urbino a été fait trop de fois pour qu'il soit nécessaire d'y revenir[1]. Sans avoir eu l'éclat de celle des Médicis à Florence, elle y fut néanmoins extrêmement brillante. Nous avons déjà parlé de Guid' Antonio de Montefeltro, le protecteur d'Ottaviano Nelli : il mourut une année avant l'artiste, en 1443. Mais plus célèbre que lui fut son fils et successeur[2], Frédéric, qui gouverna

1. A M. Passavant revient l'honneur de l'avoir, le premier, tenté. La 1re éd. (allemande) de son *Raphaël* date de 1839 : l'édition française parut seulement en 1860. Le premier volume est riche en documents sur l'histoire artistique d'Urbino : on ne peut se dispenser de s'en servir. A consulter, en outre, Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, ch. VIII; Muntz, *Raphaël*, ch. I, et *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, vol. I et II, en différents endroits. (Cf. les tables analytiques de l'auteur.)

2. Fils non légitime, et successeur non immmédiat. Le fils légitime de Guid' Antonio, Odd' Antonio, fut assassiné, à peine âgé de dix-huit ans, après un règne éphémère de quelques mois.



FIG. 32. — **Fra Carnevale,** tableau de Milan. *Le duc d'Urbino agenouillé devant la Vierge et des Saints.*

pendant vingt-huit années, de 1444 à 1482, d'abord avec le titre de comte, puis celui de duc, que lui octroya Sixte IV, en 1474. Quand on parle du *célèbre duc d'Urbino*, c'est de Frédéric qu'il s'agit. Il fut, en effet, non seulement le plus grand guerrier de son siècle, mais aussi un protecteur généreux, et souvent éclairé, des meilleurs artistes de son époque.

Sa faveur allait surtout aux gens de lettres : les collectionneurs de vieux manuscrits avaient ses préférences, et la bibliothèque qu'il sut réunir, à grands frais, comptait parmi les plus riches de son temps, dans toute l'Italie.

Après les littérateurs, les architectes furent les plus choyés d'entre les artistes de la cour d'Urbino. Cela se comprend : le duc avait besoin de se faire bâtir des résidences dignes de lui, et l'on s'explique qu'il ait entouré d'une faveur particulière ceux qui étaient capables de les lui élever. Luciano Laurana fut, en 1447, l'architecte du palais d'Urbino, un des plus beaux de toute l'Italie. Celui de Gubbio ne l'est guère moins, sans avoir nécessité, toutefois, des travaux préliminaires aussi considérables[1] : il est aujourd'hui abandonné et dans un état lamentable.

1. Voici, d'après M. Muntz, la liste des principaux artistes que fit travailler Frédéric d'Urbino. D'abord, les architectes : « C'étaient, outre *Luciano di Martino di Laurana*, *Francesco di Giorgio Martini* et *Baccio Pontelli*, et un architecte nommé *Sirro di Casteldurante*. Parmi les sculpteurs, on remarquait *Maso di Bartolomeo*, de Florence (1451), qui fit venir de sa ville natale la terre-cuite de Lùca della Robbia, encastrée aujourd'hui encore sur la façade de San-Domenico d'Urbin ; puis *Ambrogio Baroccio*, de Milan, l'auteur des ornements du palais ducal. *Francesco Papa* et *Antonio di Simone* décorèrent le vestibule de l'hôpital des vieillards, tandis que *Jacopo* de Florence exécutait, en 1473, les marqueteries de Santa-Maria della Misericordia. » Parmi les peintres, en plus de *Giovanni Santi*, dont nous allons parler, M. Muntz nomme *Bartolomeo Corradini*, plus connu sous le nom de Fra Carnevale. Sur *Pietro di Giovanni dal Pian di Meleto* (1482) et différents autres artistes indigènes, on trouvera des détails dans l'ouvrage du Père Pungileoni. Mais c'est surtout le souvenir des étrangers qui est intimement lié à celui de Frédéric : outre *Piero della Francesca, Melozzo da Forli* et *Justus de Gand*, il convient de signaler les peintres *Piero di Reggio* (1464), *Fra Jacomo*, de Venise (1464) ; *Georgius de Parme*, de Venise (1479) ; *Filippo Spagnolo* (1477), enfin *Paolo Uccello*, qui traversa la ville en 1468. » E. Muntz, *Hist. de l'Art.*, vol. I, p. 135. Ainsi que le fait remarquer M. Muntz, on pourrait encore étendre cette liste, rien qu'en se servant des deux plaquettes du Père Pungileoni, qui datent cependant d'assez loin (1822 et 1829).

Malgré sa faveur marquée pour les littérateurs et les architectes, il s'en faut que le duc Frédéric ait négligé les peintres. Il en appela même de tous côtés, et l'extrême variété des pinceaux qu'il emploie à son service ne manque pas d'être quelque peu déconcertante.

Qu'il ait attiré, auprès de lui, les artistes des villes voisines, surtout le célèbre Piero della Francesca [1] et son élève Melozzo da Forli [2], on le comprend assez facilement, et aussi la présence de plusieurs peintres de Florence, de Milan ou de Venise. Mais comment expliquer celle d'artistes venus de très loin, en dehors des limites même de l'Italie, la présence, à Urbino, de peintres flamands contemporains ou successeurs de Van Eyck?

Si Giovanni Santi, dans sa *Chronique rimée*, a parlé avec tant d'éloges de Jean van Eyck et de Roger de Bruges, c'était sans doute qu'il les connaissait autrement que par ouï-dire [3]. Le duc possédait d'ailleurs un tableau naturaliste de Van Eyck que Facio décrivait, en 1456, et dont Vasari parle encore avec une grande admiration. Ce tableau n'existe plus. Mais Urbino garde encore la superbe peinture où Justus de Gand, en 1474, a représenté *Le Christ donnant la communion aux Apôtres*, et les archives de la ville ont permis d'établir qu'il y fit un assez long séjour. La présence en Ombrie d'une colonie flamande, vers le milieu du XVe siècle, est un fait certain, bien qu'il soit assez difficile de l'expliquer.

Ecrivant, toutefois, sur l'histoire de l'art ombrien, je ne puis m'empêcher de me demander si l'éclectisme de Frédéric de Montefeltro, en attirant dans ses Etats des peintres de tous les pays et de toutes les écoles, n'a pas nui quelque peu au développement de l'art local. La réponse se trouvera dans ce que nous allons dire de

1. En 1469, Piero est l'hôte de Giovanni Santi, à Urbino. Il exécuta plusieurs ouvrages, mais à une époque qu'on ne peut déterminer avec sécurité.

2. Melozzo y peignit, vers 1475, la série des *Arts libéraux* dont nous parlerons plus bas.

3. A Brugia fu tra gli altri più lodato
Il gran Joannes, el discepol Ruggero
Con tanti d'alto merito dotati...
Che han superato spesse volte il vero.

Ce dernier trait, sous la plume du brave Giovanni, est charmant : il accorde aux artistes flamands le mérite « d'avoir quelquefois surpassé le vrai »! Or il parle, ne l'oublions pas, de Roger de Bruges et de Van Eyck!

Giovanni Santi, le vrai peintre national d'Urbino, celui qui représente le mieux, à cette époque, la pure tradition de l'art ombrien.



FIG. 33. — Giovanni Santi, *Madone avec des Saints.*

Tout en admirant les peintres flamands, Giovanni ne songe guère à s'en inspirer, et à tirer parti de leurs découvertes. S'il subit quelque peu leur influence, ce ne fut que de seconde main, tout à fait sur le tard, et par l'intermédiaire du Pérugin.

Son admiration pour les Flamands n'est pas, d'autre part, sans mélange, ni tout à fait pure d'alliage. Il est vraiment surprenant qu'il ne dise rien, dans sa *Chronique*, de Justus de Gand, à côté duquel il travaillait à Urbino, et qu'il ne pouvait ne pas connaître. Il le connaissait trop bien, peut-être, et je m'expliquerais volontiers son silence par quelque jalousie de métier.

Les peintres d'Urbino — je parle de ceux du pays, — malgré les exemples qu'ils avaient sous les yeux, restèrent irrévocablement attachés aux habitudes de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains d'Ombrie. L'évolution de l'art local ne se fit point avec eux et par eux. Ils représentent toujours d'anciennes traditions, et s'ils paraissent, sur quelques points de détail, les améliorer, c'est, en quelque manière, à leur insu. De là, précisément, vient leur intérêt. Pour cette raison nous croyons utile de nous arrêter quelque peu sur Giovanni Santi, l'artiste de l'époque qui représente le mieux la tendance que nous venons de signaler.

Giovanni Santi doit à son illustre fils, Raphaël, d'avoir attiré, depuis longtemps, l'attention des historiens. Les détails biographiques ne manqueraient donc pas, s'il fallait écrire sur lui une notice quelque peu détaillée. Elle serait, néanmoins, encore assez vague. Tout en étant, par exemple, suffisamment renseignés sur ses ancêtres, nous ne connaissons pas la date exacte de sa naissance, et je ne vois pas sur quoi s'appuie Ch. Blanc pour la mettre en 1435. Un détail de la *Chronique rimée* de l'artiste [1] nous donne la certitude qu'il naquit avant 1446. D'autre part, en 1469, il est établi à Urbino et y possède une maison où il se charge d'héberger Piero della Francesca. Son mariage avec Magia Ciarla est suivi, en 1483, de la naissance de Raphaël : mais cela ne nous renseigne pas encore sur l'époque où il l'épousa. Enfin, si la plupart de ses œuvres conservées portent sa signature, un petit nombre est daté. Sa première œuvre avec un millésime est la fresque de Cagli, 1481. La *Madone* de Gradara est de 1484, celle de Monte Fiorentino de

1. Giovanni Santi a écrit un poème dont Passavant a publié l'analyse et de notables extraits dans son premier volume, déjà cité, sur Raphaël. Ce poème n'est pas aussi médiocre qu'on le dit généralement. Son intérêt, en tout cas, est unique, et il serait désirable qu'on le publiât enfin dans sa totalité.

1489. En 1494, il s'en va faire, à Mantoue, le portrait de l'évêque, frère de la duchesse de Montefeltro. Deux années auparavant, en 1492, ayant perdu Magia, il donna une marâtre au jeune Raphaël, Bernardina Parte, fille d'un orfèvre d'Urbino. Il mourut le 1er août 1494.

Son œuvre est assez mal connue, étant peu abordable. Il s'en faut, en effet, qu'on puisse juger de son talent par les deux tableaux qui se laissent étudier le plus facilement, l'*Annonciation* de la Brera [1] et le *Saint Jérôme* du Latran [2].

Les peintures de Giovanni se trouvent disséminées dans les petites villes des environs d'Urbino et des rives de l'Adriatique [3]. Une des plus intéressantes est sans aucun doute celle de Monte Fiorentino, que nous publions dans le texte, afin de n'avoir pas besoin de la décrire. Giovanni Santi savait donc, quand il le voulait, mettre quelque variété dans ses Saintes Conversations. Le portrait du comte Oliva, l'ordonnateur du tableau — agenouillé à gauche, dans son armure, — ne manque pas de caractère ni d'originalité. On en trouverait encore dans les figures d'anges, s'il était possible, sur une gravure, de deviner quelque chose de leurs qualités charmantes.

Je ne me propose pas de passer en revue toute l'œuvre de Giovanni. Je ne dirai donc rien de ses tableaux de Fano, *La Visitation* de Santa-Maria-Nuova, et *La Vierge et quatre Saints* de Santa-Croce. Le voisinage des œuvres du Pérugin qui se trouvent dans cette ville rend particulièrement difficile le départ à faire entre le grand ombrien et le peintre d'Urbino qui, bien que plus âgé, s'est très certainement, dans la seconde partie de son existence, inspiré

1. L'*Annonciation*, musée de Milan, n. 188; gravée dans Ch. Blanc. Elle provient de Sinigaglia. On lit sur une marche du portique, *Johannes. Santis. Urb. P.* Sans doute un de ses derniers tableaux, où l'influence du Pérugin est très sensible. Pungileoni le suppose, pour d'autres motifs, de l'année 1490.

2. Provenant de l'église San-Bartolo, à Pesaro. Tableau signé, comme celui de Milan. Saint Jérôme est assis, vêtu de violet et avec un chapeau rouge de cardinal. Les accessoires — par exemple les figures d'anges — ont plus d'intérêt que la figure principale.

3. Le tableau actuellement à Berlin provient de Castel-Durante (Urbania). Il avait été commandé par le comte Mattarozzi, qui est représenté dans le tableau. C'est une peinture dans le genre de celle de Monte Fiorentino.

de lui. *La Vierge de la Miséricorde*, à Montefiore, et le tableau de Gradara — *Vierge et quatre Saints* — ont plus d'intérêt, semblant plus originaux.

Mais l'œuvre capitale de Giovanni se trouve dans une autre ville, à Cagli. On ne peut se dispenser d'y aller si l'on veut vraiment connaître le père de Raphaël.

Un patricien, du nom de Pietro Tiranni, avait élevé une chapelle dans l'église des Dominicains : il en confia la décoration à notre artiste. Ce sont les seules fresques que nous possédons de lui[1]. Elles sont au nombre de trois[2].

D'abord une *Madone et des Saints*, dans le genre des compositions que l'artiste a souvent répétées. Mais il l'a fait, cette fois, avec un bonheur particulier. La Vierge y est représentée sur un trône, avec le saint Enfant qu'elle tient debout, devant elle. De chaque côté, un ange : celui qui se trouve à sa droite est particulièrement délicieux, et la tradition y a toujours vu le portrait de Raphaël, âgé de neuf ans[3]. Les quatre saints représentés sont saint François d'Assise et saint Pierre, à droite ; saint Dominique et saint Jean-Baptiste, de l'autre côté. Le saint Pierre a bien quelque parenté avec ceux du Pérugin[4]. Mais les autres figures sont vraiment originales, et la figure de la Vierge, en particulier, est bien le type auquel s'est généralement tenu Giovanni.

A côté de cette chapelle, et au-dessus du sarcophage de Battista,

1. Ces peintures ont été photographiées par M. Alinari. Malheureusement elles appartiennent à l'ancienne édition et ne nous auraient pas donné, à la reproduction directe, des résultats satisfaisants. Nous avons dû renoncer à les publier.

2. La petite *Vierge* de la maison de Raphaël est en effet de peu d'importance : elle intéresse surtout par les souvenirs qui s'y rattachent et les traits qu'on croit y découvrir de Raphaël, tout jeune enfant, et de Magia, sa mère. Nous publions cette petite fresque, fig. 35 dans le texte.

3. Cf. la fig. 36, dans le texte. Cette figure d'enfant, traduite au trait, semble si délicieuse, que je doutais moi-même quelque peu de son exactitude, avant d'avoir pu étudier sur place cette fresque de Cagli : mais l'original est encore plus exquis. On le pourrait deviner d'ailleurs, rien que sur la photographie de M. Alinari, n° 15780 — qui appartient cependant, comme je l'ai noté, à sa première édition.

4. L'Enfant Jésus, par son attitude et l'ensemble de son mouvement, rappelle encore davantage un des motifs le plus souvent répétés dans l'œuvre du Pérugin.

épouse de Tiranni, l'artiste a représenté le Christ à mi-corps[1], debout dans le tombeau, entouré de saint Jérôme et de saint Bonaventure[2].



FIG. 34. — **Giovanni Santi**, *Tableau de Monte Fiorentino*. D'après la gravure de **Ch. Blanc**, dans son *Histoire des Peintres de toutes les écoles*. Reproduction autorisée par **M. Laurens**, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.

1. La *Pietà* est un des sujets que préfère Giovanni Santi. On lui en attribue plusieurs, à Urbino et dans les environs.

2. Dans le bas se trouve l'inscription suivante : *Baptiste conjugi peintis-*

Mais la partie la plus intéressante de cette décoration est la *Résurrection du Christ* que l'artiste a mise au-dessus de la première fresque décrite, au fond de la chapelle. « Dans le lointain s'élève une montagne sur laquelle de petites figures représentent la Résurrection. Le Christ bénissant est debout à l'entrée du tombeau ; six gardiens endormis sont couchés à l'entour, dans des positions très différentes, offrant des raccourcis hardiment dessinés[1]. »



FIG. 35. — Giovanni Santi, *Fresque de la maison de Raphaël*, à Urbino. Reproduction de Ch. Blanc, autorisée par M. Laurens, éditeur.

Le seul fait d'avoir osé s'en prendre, ainsi que les plus grands peintres de la Renaissance, à ce sujet classique des amateurs de perspectives compliquées, montre bien que Giovanni Santi n'a pas été aussi étranger qu'on l'a dit aux problèmes scientifiques qui occupaient alors tous les esprits. Il a même multiplié les difficultés, en mettant six soldats dans une composition où Piero della Francesca lui-même se contentait d'en introduire quatre. Je ne dirai pas que leur dessin est d'une correction absolue. Faut-il cependant lui en faire un reproche ? Le naïf artisan ne s'est pas même

simæ Petrus Calliensis salutem deprecatur. Anno MCCCCLXXXI. Cette date indique, à peu près, l'époque où fut exécuté l'ensemble des fresques de Cagli.

1. Passavant, lib. cit., vol. I, p. 37. On trouvera dans le même ouvrage, à l'appendice du second volume, une étude d'ensemble sur l'œuvre de Giovanni Santi. Vol. II, pp. 605-619.

aperçu que les problèmes auxquels il s'attaquait n'avaient pas de solution vraisemblable : cela prouve toutefois sa curiosité de l'avoir quand même cherchée.

Peut-être M. Muntz a-t-il outré la sévérité dans le jugement qu'il porte sur Giovanni Santi, au second volume de son *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*[1]. Je crois, en effet, qu'il serait plus juste de lui accorder, non seulement « beaucoup d'application », mais encore une assez bonne dose de talent.

Seulement, il faut bien le reconnaître, il n'a pas réussi, malgré toute sa bonne volonté, à s'élever à la hauteur des plus grands artistes, ses contemporains, dont il avait pu recevoir les conseils et étudier les tableaux. Mais cela encore fait, en quelque manière, partie de son talent, sinon de sa gloire. Il n'a guère été qu'un entrepreneur de pieuses images, un véritable artiste ombrien. Cependant que d'autres artistes, au service, comme lui, du duc de Montefeltro, décoraient splendidement les salles de sa bibliothèque avec des portraits historiques ou de savantes allégories[2], Giovanni se contentait de lui peindre des tableaux de dévotion. C'était sa spécialité : il n'en est jamais sorti.

S'il fallait maintenant essayer de définir l'évolution de son art, je dirais qu'au début il n'a pas dû manquer d'une certaine rudesse, laquelle s'accentua peut-être encore sous l'influence du contact avec Piero della Francesca. Ce fut pour lui la période des recherches. Elles n'aboutirent pas, comme elles devaient le faire pour son contemporain et son camarade, Melozzo da Forli, à un

1. E. Muntz, lib. cit., vol. II, pp. 740-741.

2. Le fameux tableau de Van Eyck, possédé par Frédéric, représentait, au dire de Facio et de Vasari, un *Bain de femmes*. Je ne vois pas Giovanni Santi peignant un semblable tableau. Il eût, de même, été incapable d'inventer le charmant *Triomphe* qui est représenté au revers des portraits du duc et de la duchesse d'Urbin, actuellement aux Uffizi : d'un côté, le prince, couronné par la victoire et assis sur un char que traînent des chevaux guidés par l'Amour ; de l'autre, la duchesse, également assise sur un char que tirent deux licornes conduites par l'Amour. Je n'ai pas à faire l'inventaire de toutes les œuvres d'art profane exécutées pour le compte du duc Frédéric ; mais il y en a d'autres encore, et, malgré sa haute piété, il faut bien reconnaître que le glorieux prince ne manque pas de paraître, quelquefois, passablement païen... au sens où l'entendait Rio lui-même, et, avec Rio, toute la critique mystique.

naturalisme savant, au « grand art » si l'on veut, mais à une maîtrise plus harmonieuse des modestes ressources dont la nature l'avait doué. Il s'orientait peu à peu vers les mêmes horizons que, plus tard, le Pérugin, lui aussi, devait chercher à pénétrer. Mais il le fit moins profondément : ce fut la recherche de la grâce qui l'emporta, avec une note d'intimité délicate que son fils Raphaël semble vraiment avoir héritée de lui.



FIG. 36. — **Giovanni Santi**, *Un ange de la fresque de Cagli.*

Le *Sommeil de l'enfant*, scène de tendresse exquise qui a toujours tenté les âmes de poètes facilement attendries, Giovanni Santi l'a traité deux fois, et avec une émotion vraie et déjà touchante [1]. Ses anges ont je ne sais quoi de réservé qui prouve jusqu'à quel point il eut, non seulement l'amour, mais encore le respect de l'enfance. Il ne leur a jamais fait commettre d'espiègleries ; c'est à peine s'il ose, et rarement, les faire chanter.

Giovanni Santi, en un mot, nous apparaît comme le type accompli de ces prédécesseurs immédiats du Pérugin dont nous écrivons rapidement l'histoire. Sa physionomie n'a rien de bien caractéristique : elle est même, je l'avoue, assez effacée. Giovanni représente, dans le nord de l'Ombrie, cette catégorie d'artistes dont nous croyons avoir fait le plus bel éloge en disant d'eux, simplement, qu'ils furent, vers le milieu du XV[e] siècle, d'estimables entrepreneurs de peintures de dévotion [2].

1. Nous avons parlé plus haut de la fresque d'Urbino, dans la maison de Raphaël. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, de la Galerie nationale de Londres, est, pour ainsi dire, la réalisation complète de l'esquisse d'Urbino. M. Muntz l'a publié au vol. II de son *Histoire*, p. 261.

1. Je ne saurais me dispenser de dire quelques mots, au moins dans une

IV

MELOZZO DA FORLI

Melozzo da Forli, au contraire, fut, dans toute la force du terme, un artiste, et même des plus grands. Trop longtemps méconnu par les historiens de l'art, il a enfin conquis la place éminente qui lui était due, grâce aux travaux de plusieurs écrivains de notre temps, parmi lesquels il convient de mettre, en première ligne, M. Schmarsow, dans la belle monographie qu'il a publiée en 1886. Je dirai encore, qu'une fois l'attention attirée sur cet artiste, il devint vite

note, d'un autre peintre d'Urbino, contemporain de Giovanni, Fra Carnevale. C'était un religieux dominicain, Bartolommeo Corradini, de son vrai nom. Celui sous lequel il est le plus généralement connu ne lui a point porté bonheur. Rio suppose, et d'autres avec lui, qu'il le dut « à sa mine réjouie » ; et comme Fra Carnevale était chargé de l'administration d'une petite paroisse — le castello de Cavallino, — on en ferait assez facilement un émule et un précurseur du joyeux curé de Meudon. Mais ce nom de *Carnevale* (ou Carnovale) n'a rien, en soi, de *carnavalesque*. Il était porté, en tout cas, par plusieurs familles de ces régions : nous voyons à Gubbio, par exemple, la famille des *Carnevali* jouer un rôle important dans l'histoire des troubles qui amenèrent la chute, dans cette ville, du régime de liberté. Voilà une première mésaventure de ce brave artiste dominicain. Ce ne fut pas la seule. Vasari et beaucoup d'autres auteurs en ont parlé avec éloge, comme architecte, d'abord et principalement, mais aussi comme peintre. Cependant on ne connaissait de lui qu'un seul tableau, provenant de l'église San-Bernardino, à Urbino, et conservé actuellement à la pinacothèque de la Brera, celui que nous reproduisons, au trait. (Cf. Fig. 32). Ce serait une curieuse digression d'exposer les motifs pour lesquels la critique lui enlève aujourd'hui ce tableau, pour le donner à Piero della Francesca. Mais cela nous entraînerait trop loin. La conséquence ? De Fra Carnevale, aujourd'hui, nous ne connaissons plus aucun ouvrage artistique. Les documents d'archives continuent néanmoins à redire qu'il fut un artiste de mérite, le précurseur et le maître de Bramante, l'architecte du duc d'Urbino, et, dans l'ordre de la peinture, un des artistes les plus estimés de son temps. Il a une histoire. Nous connaissons les noms de ses parents, celui de son lieu d'origine, et plusieurs détails de sa vie sacerdotale et artistique. Il vivait encore en 1484. En 1488, on lui voit un remplaçant à la paroisse de Cavallino : la date de sa mort doit être assez voisine de 1488. Il travaillait déjà dans la ville d'Urbino en 1456. Cf. P. Marchese, *Memorie*... vol. I, ch. ix.

populaire. Sa fresque de la bibliothèque du Vatican, d'une tenue vraiment admirable, est maintenant connue de tous[1]. Les débris conservés de sa décoration de la tribune de la basilique des Saints-Apôtres à Rome, son chef-d'œuvre, ont une telle beauté qu'on les admire pour eux-mêmes, sans trop songer qu'ils ne sont que les restes mutilés et très incomplets d'un ensemble considérable[2].

Le reste de son œuvre est moins connu : il mériterait de l'être davantage. Sans parler des tableaux qu'on lui attribue, pas toujours, peut-être, avec une vraisemblance suffisante, il faudrait étudier, tout au moins, ses belles figures d'anges et de prophètes, dans la chapelle du Trésor, à la basilique de Lorette. D'autres figures isolées, à Rome et dans plusieurs autres villes, présentent également un réel intérêt.

Sa vie, de même toute de travail et de fidélité à ses protecteurs, la famille des Riario, serait encore un bel exemple à proposer aux artistes vraiment épris de la dignité de leur vocation. Né en 1438, à Forli, il chercha partout les maîtres les plus capables de l'instruire. Mantegna fut, sans doute, celui qui exerça sur lui la première et la plus sérieuse influence. Dès 1460 nous le voyons à Rome. Mais il ne déserte pas pour cela l'Ombrie. Vers 1475, il est occupé par le duc d'Urbino ; puis Piero della Francesca paraît alors lui avoir appris beaucoup de choses, surtout dans la partie technique de son art. Ce fut à lui que Melozzo dut probablement la science profonde de la perspective dont il devait faire à Rome et à Lorette des applications si nouvelles. Pendant tout le règne de Sixte IV, il paraît s'être occupé presque exclusivement au service du Pape. Innocent VIII ne sut pas le conserver auprès de lui. Melozzo retourna alors dans sa patrie. Il y mourut, jeune encore, en 1494, à l'âge de cinquante-six ans.

Mais convient-il de le placer au nombre des artistes d'Ombrie ? — Nous en aurions peut-être le droit : il n'est pas indispensable de nous en servir. De même que Signorelli, Melozzo da Forli fut

1. Elle représente *Sixte IV avec ses neveux et le bibliothécaire Platina*. On la trouvera facilement dans un grand nombre de livres.

2. Cette tribune ayant été démolie en 1711, le Pape fit mettre le *Christ bénissant* dans un escalier du Quirinal et donna les autres fragments — têtes d'apôtres et anges musiciens — à la sacristie de San-Pietro, où ils sont encore actuellement conservés.

d'ailleurs un isolé, et dont la trace ne se laisse guère suivre dans l'histoire des artistes ses contemporains. Il convient de l'étudier en lui-même et pour lui-même, sans trop vouloir le rattacher à des traditions d'écoles, et lui chercher une postérité.

FIG. 37. — **Melozzo da Forli,** *La Musique.* A la Galerie nationale de Londres.

Nous en garderons l'impression d'un artiste de grand mérite et qui honore, comme pas un, l'art des États de l'Église. Plus on l'étudie, et mieux on comprend qu'on n'a pas à craindre de trop le louer. La série des sept *Arts Libéraux* qu'il peignit pour le duc d'Urbino est, par exemple, par la noble gravité de la composition, quelque chose d'unique [1]. Nous reproduisons ici l'un des deux tableaux de Londres, *La Musique.* Elle est personnifiée par une jeune femme, assise sur un trône élevé, tenant un livre de la main droite, pendant qu'elle désigne, de l'autre, un petit orgue placé à ses pieds : devant elle, un jeune homme agenouillé, qui lui présente une médaille, probablement Costanzo Sforza, selon M. Schmarsow [2]. C'est d'une beauté mâle et tranquille : la grâce

1. Ces tableaux ornaient probablement la bibliothèque du duc. Ils sont aujourd'hui dispersés. Quatre seulement sont connus, deux à Berlin et deux à Londres, *La Dialectique* et l'*Astronomie, La Musique et la Rhétorique.*

2. Les mots qu'on lit dans le haut faisaient partie d'une inscription qui

néanmoins n'y fait pas défaut, mais elle apparaît discrètement, comme pour ne pas troubler la sérénité de la composition. Qu'il devait être splendide, dans le recueillement d'une salle de bibliothèque, l'ensemble de ces sept figures allégoriques du grand peintre de Forli !

On a peine, je l'avoue, à se le figurer comme un contemporain de Giovanni, tellement l'essence de son art est d'une nature supérieure. Ils se connurent cependant et furent même liés ensemble par une étroite amitié. M. Schmarsow a cru reconnaître Giovanni Santi dans le « Johannes pictor famulus M. Melotii » qui travaillait au Vatican, entre 1477 et 1481, en compagnie du peintre Antonazzo. Mais nous avons encore un meilleur témoignage du lien qui unissait les deux artistes, et c'est Giovanni lui-même qui nous le donne, en sa *Chronique rimée*, où il parle expressément de

> Melozzo a me si caro
> Che in perspectiva ha steso tanto il passo [1].

Nous avions donc bien le droit de faire une petite place, tout au moins, à Melozzo da Forli dans cette revue des artistes qui peignaient dans le nord de l'Ombrie, vers le milieu du XVe siècle.

Resterait encore à parler de Piero della Francesca. Mais il convient de lui faire une place tout à fait à part. Nous réservons pour la fin de ce livre second ce que nous avons à en dire : ce sera la meilleure façon de bien faire comprendre l'importance exceptionnelle de son art et de ses enseignements.

se lit encore à l'intérieur de la cour du palais d'Urbino : *Fredericus Urbini dux Montisferetri ac Durantis Comes Sanctæ Ramanæ* ECCLESIÆ GONFALONERIUS *atque Italiæ confederationis Imperator*, etc.

1. Cité dans PASSAVANT, vol. I, p. 427.





CHAPITRE II

Les Peintres de Pérouse. — Benedetto Bonfigli

I. Les contemporains de Bonfigli.
II. BENEDETTO BONFIGLI. — Sa vie. — Son œuvre ; la pinacothèque de Pérouse ; la chapelle des magistrats.
III. FIORENZO DI LORENZO. — Le problème de Fiorenzo di Lorenzo. — Son œuvre authentique. — Son prétendu retable de Santa-Maria-Nuova.

I

Afin de ne pas heurter trop vivement les habitudes traditionnelles de la critique, nous devrions parler, tout d'abord, des peintres de Foligno. On a coutume, en effet, de considérer l'Ecole de Foligno comme beaucoup plus ancienne que celle de Pérouse, arrivée plus rapidement qu'elle, une fois recueilli le précieux héritage des peintres de Gubbio, à produire des artistes vraiment dignes de ce nom. On rajeunissait ainsi les uns, pour avoir le droit de vieillir les autres. Il en résultait une erreur d'optique qui nous empêchait de bien voir le développement parallèle des deux écoles. Pérouse semblait terriblement en retard sur Foligno, quand on en venait à comparer ses peintres du XVe siècle avec ceux qu'on appelait « les vieux Folignates ». La

vérité était cependant que, l'auréole de la vieillesse, Pérouse, tout autant que Foligno, avait le droit de la revendiquer pour ses artistes.

Je ne reviendrai plus sur les peintures très anciennes de Pérouse — et j'entends par là, pour la clarté de mon discours, celles antérieures au XVᵉ siècle — sinon pour rappeler qu'il y en a, tout comme à Foligno; moins cependant parce que, en plus grand nombre, et il est facile de le prouver, elles ont été détruites ou recouvertes par d'autres compositions. Protestant avec indignation contre Pascoli, qui avait osé dire « n'avoir point trouvé de peintres à Pérouse avant Bonfigli, et qu'en tout cas, s'il y en eut, qu'ils ne méritaient pas qu'on en parlât », Mariotti, dans ses *Lettere pittoriche perugine*, avait, dès l'année 1878, victorieusement prouvé le contraire.

Je sais bien que, malgré les progrès des recherches critiques, on n'a pas encore réussi à débrouiller parfaitement ce problème délicat des origines lointaines de l'art péruginesque. Et je note encore que les historiens nationaux, même les plus modernes, s'en tiennent encore trop souvent à cette vieille erreur qu'à Pérouse, avant le XVᵉ siècle, les progrès de l'art de peindre avaient été très lents, et même assez misérables [1]. Inférieur à d'autres arts, à l'orfèvrerie, par exemple, et à la miniature, je crois, en effet, qu'il le fut. Mais il ne faut pas exagérer cette note, ne serait-ce que pour sauvegarder comme il convient de le faire, à Pérouse comme ailleurs, la perpétuité de la tradition des peintures de dévotion. La vie civile, d'autre part, réclamait, elle aussi, le concours des peintres, et les occasions ne manquèrent pas, où l'on avait recours à eux pour peindre des armoiries, des étendards, des portraits de papes, de gouverneurs ou de condamnés. Pour de semblables travaux il est bien évident que Pérouse n'avait pas toujours recours, comme au début du siècle, aux pinceaux d'un Ottaviano Nelli.

A plus forte raison dirons-nous que, pendant la première moitié du XVᵉ siècle, elle eut, elle aussi, ses peintres nationaux, comme Foligno, sa rivale. Et si nous en jugeons par les listes authentiques que l'érudition en a dressées, il faut reconnaître qu'elle en eut un nombre beaucoup plus considérable.

1. Cf. Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia*, vol. I, pp. 602 et suiv.

Je ne voudrais pas abuser des ressources que m'offriraient, pour le prouver, les livres, conservés jusqu'à nous, du *Collège des Peintres de Pérouse*, car on nous a prévenus qu'il fallait s'en servir avec quelque discrétion [1]. Mais nous ne manquons pas d'autres documents pour en dresser une liste moins contestable. Je prévois encore qu'on ne manquera pas de réunir en un seul bloc, comme pour le rendre plus formidable, les noms de tous les artistes étrangers, ombriens ou non, qu'on trouve à Pérouse à cette époque, d'où l'on tirera sans doute une preuve de l'infériorité des artistes nationaux. Le fait est que ne je vois pas, en cherchant parmi les peintres pérousins de cette époque, quelqu'un digne d'être comparé à Ottaviano Nelli, à Gentile da Fabriano ou à Fra Angelico, lesquels vinrent à Pérouse pendant cette première moitié du XVe siècle, et y laissèrent, chacun, quelque preuve de leur beau talent [2].

Il y a bien ce délicieux *Boccati*, représenté à la pinacothèque de Pérouse par deux tableaux authentiques, dont l'un, tout au moins, est daté de 1447, ce qui nous permettrait de le placer dans le groupe des artistes que nous étudions. Je ne connais rien de plus charmant que les tableaux de Boccati. Il en est un surtout, *la Vierge et l'Enfant entourés d'Anges chantant et faisant de la musique* — qui m'a toujours paru la perle de cette pinacothèque où se trouvent cependant bon nombre d'œuvres excellentes [3]. Mais bien que ce tableau ait été fait à Pérouse, et pour Pérouse, je ne puis oublier qu'il n'est pas, à proprement parler, l'œuvre d'un

1. A partir de 1416, sous l'initiative de Braccio Fortebracci, qui devait en tirer un avantage politique, beaucoup de nobles furent inscrits dans les Collèges des arts, qui n'avaient cependant aucune raison de métier pour y prétendre. Tous les noms que nous trouvons au Registre du Collège des Peintres ne sont donc pas des noms d'artistes.

2. D'Ottaviano Nelli rien ne s'est conservé. Des deux peintures qu'avait faites l'Angelico, l'une pour la chapelle de San-Niccolò dei Guidalotti, et l'autre pour le maître-autel de San-Domenico, aux environs de 1437, la dernière au moins est demeurée à Pérouse, séparée en plusieurs panneaux — c'était primitivement un grand retable d'autel, — dans la Pinacothèque de la ville. Cf. I. B. Supino, *Beato Angelico*, pages 46 et suiv. — Le tableau que Gentile da Fabriano peignit, également pour San-Domenico, est aujourd'hui perdu : on le regrette d'autant plus que Vasari en faisait un assez bel éloge.

3. Cf. le chapitre précédent et la gravure n. 31.

artiste pérousin. Car notre Boccati, c'est *Boccati da Camerino*, et Camerino, une des plus antiques cités de l'Ombrie, se trouve plantée, assez loin de Pérouse, sur des collines en plein milieu de l'Apennin, tout à fait à l'est de la province.

Il y aurait toutefois quelque ridicule à pousser à l'extrême un pareil souci de l'exactitude géographique. Plus d'un artiste, d'autre part, sans être pérousin de naissance, le devint par adoption et fut inscrit officiellement au Collège des Peintres. Le cas du Pérugin n'est pas unique. Sans chercher bien loin, je trouve dans Mariotti, que je résume ici, un certain *Niccolò Petrucci*, originaire d'Orvieto, qui, pendant vingt années, avait exercé à Pérouse le métier de peintre, et dont le fils, *Policleto*, en 1417, était compté, lui aussi, au nombre des peintres de la ville. Boccati ne fit-il pas de même, pendant plusieurs années? On pourrait le croire, car c'est là qu'il a laissé le plus grand nombre d'œuvres authentiques : son activité a dû s'y exercer, même assez avant dans le XV[e] siècle.

Du grand nombre de peintres étrangers à Pérouse qui y sont venus travailler à cette époque, il ne faudrait donc pas conclure que la culture artistique y était notablement inférieure à celle des autres villes de l'Ombrie. N'y pourrions-nous pas voir, tout au contraire, la preuve d'une activité plus considérable? Et si, par exemple, nous y trouvons un certain nombre d'artistes folignates, ne serait-ce pas que ceux-ci s'éloignaient de leur patrie à cause de la disette des travaux, tandis qu'ils étaient sûrs de trouver à Pérouse assez de commandes pour les faire vivre? L'hypothèse serait aussi vraisemblable que celle qui les y fait venir à cause de la pénurie d'artistes locaux.

Car aux alentours de 1450, les peintres vraiment pérousins par la naissance et l'éducation ne manquaient pas. Et je ne parle pas des jeunes, comme *Fiorenzo di Lorenzo*, par exemple, mais de ceux parvenus à leur maturité et dont la vie allait se prolonger encore jusque vers le dernier quart du siècle[1].

Les deux frères *Mattioli*, d'abord, dont au moins l'un, Angelo,

1. Cf. Mariotti, *Lett. Pitt.*, page 71, et le résumé de Lupatelli, *Stor. della Pitt.*, page 25.

est suffisamment connu par les documents d'archives pour qu'on lui puisse dresser un *cursus vitæ* de 1442 à 1481 [1].

Il n'est malheureusement pas facile de préciser, parmi les œuvres anonymes de l'époque, celles qu'on pourrait leur attribuer avec quelque vraisemblance. M. le sénateur Morelli [2] n'hésite pas à donner à *Lodovico*, l'aîné des deux frères [3] et celui dont les documents nous parlent le plus longuement, la *Pietà* de San-Pietro, attribuée plus ordinairement à Benedetto Bonfigli et qui porte sa date : *Anno Domini millesimo CCCCLXIIII* [4]. On n'y reconnaît pas, en effet, la manière habituelle de Bonfigli ni ses types familiers : la construction du tableau, la draperie qui est tendue dans le fond, les physionomies des personnages sont tout autant de motifs pour lui enlever la paternité de cette *Pietà*. Mais on ne possède aucun document positif pour l'attribuer à Lodovico Mattioli. Il reste encore confondu parmi les artistes trop nombreux dont nous sommes réduits à parler seulement d'une façon « littéraire », en nous autorisant des seuls documents des archives.

La même remarque s'appliquerait encore bien plus justement à *Bartolommeo Caporali* [5], dont la personnalité artistique n'a pu être

1. Mariotti, *lib. cit.*, p. 71-73.
2. Lermolieff (sén. Morelli), *lib. cit.*, 2e éd. Berlin, p. 165.
3. Les *Mattioli* ont été, à Pérouse, artistes de père en fils, pendant trois générations, si j'en crois aux simples renseignements que je trouve dans Mariotti :

Maestro Baldassare Mattioli
- Angelo di Maestro Baldassare Mattioli *a)*
  - Lodovico di Angelo *b)*
- Battista di Maestro Baldassare Mattioli

a) 1442, est inscrit au Collège des Peintres ; — 1445, peint des étendards pour la venue du cardinal Copranico ; — 1445, un tableau pour Santa-Maria de' Servi. 1465, juge avec Bonfigli la façade de San-Bernardino ; — 1467, redore la statue de Paul II ; — 1481, est encore vivant. — *b)* 1481, est inscrit au Collège des Peintres ; — 1487, tableau sur toile (bannière) pour la Confraternité de San-Simone ; — 1506, est encore inscrit au Collège des Peintres, juste avant le Pérugin. Cf. Mariotti, *lib. cit.*, pp. 71, 72, 85.
4. Cf. infra, fig. 38.
5. Il y a deux peintres pérousins ayant porté ce nom de *Caporali*. *Barto-*

FIG. 38. — **Mattioli** (attribué à), *Pietà* ; au monastère bénédictin de San-Pietro, à Pérouse. Daté de 1469. **Alinari**, n. 5713.



Cl. Alinari.

FIG. 38. — **Mattioli** (attribué à), *Pietà*.

dégagée, jusqu'ici, des nombreuses collaborations où il a dû employer, très probablement, le meilleur de son activité. Inscrit à la matricule des peintres dès 1442, il décore, en 1472, des pennons pour les trompettes des magistrats et signe, en 1477, un contrat pour le tableau de la *Madonna del Verde*, à San-Lorenzo. Son œuvre capitale, une des rares qui soit authentiquée de son nom [1], se trouve à Castiglione del Lago. Elle représente le Vierge et l'Enfant entre quatre saints : saint Antoine abbé, saint Sébastien, sainte Marie-Madeleine et saint Roch. C'était la partie centrale d'un tableau d'autel dont les autres membres sont aujourd'hui dispersés.

S'il était vraiment l'auteur des peintures qu'on lui attribue en différents endroits, il faudrait lui reconnaître un véritable talent. Mais, d'autre part, on lui en donne qui témoignent vraiment de peu d'habileté, comme ces anges d'une certaine fresque conservée aujourd'hui à la pinacothèque de Pérouse.

Resterait à définir la part qui lui revient dans la collaboration qu'on lui attribue à l'œuvre de Bonfigli. Mais que fut-elle, au juste? Je suis incapable de le dire. Ce sera d'autant plus difficile d'y réussir que les œuvres qui sont vraiment siennes ont très peu d'affinité avec son contemporain Benedetto Bonfigli.

Je ne dirai rien des autres artistes de la même époque. Il y en a, toutefois, un bon nombre qu'il serait intéressant d'étudier, par exemple ce très naïf *Mariano d'Antonio*, représenté à la pinacothèque de Pérouse par quelques tableaux d'un art extrêmement primitif [2]; les amateurs de paysages y verront, en particulier,

lommeo est moins connu que *Giambattista*, son fils, le traducteur de Vitruve et peintre mêlé d'assez près à l'histoire de la Haute-Renaissance. Né en 1476, on a des documents qui l'intéressent jusqu'en 1560. Nous ne parlons ici que de son père, Bartolommeo Caporali.

1. *Pixit Bartholomeus Caporalis de Perusia.* Et au-dessous : *Questa opera ano facto fare e cacciodore* (les chasseurs, e cacciatori) *de Castiglione de Lago* A. D. MCCCCLXXXVII. — On a découvert récemment à Montone, dans les environs d'Umbertide, une fresque de Caporali, signée et datée de 1491. Elle n'a pas l'importance de celle de Castiglione et ne permet pas encore de définir la personnalité de l'artiste — à supposer qu'il en eut jamais de bien arrêtée.

2. *Sala dell' Angelico*, n° 25. Mariano d'Antonio est nommé, en 1467, dans les Annales publiques de Pérouse, avec le titre de peintre.

comment, à cette époque un peintre ombrien essayait de les représenter.

Mais nous pouvons négliger tous ces artistes de second ordre. Le vrai maître pérousin de cette époque, j'entends par là l'héritier des vieilles techniques s'améliorant peu à peu aux contacts nouveaux, c'est Benedetto Bonfigli, ce peintre déjà si souvent nommé et dont il nous faut, maintenant, parler avec un peu plus de détail, sans prétendre, néanmoins, lui consacrer une étude complète et définitive [1].

II

BENEDETTO BONFIGLI

Nous ne connaissons pas la date précise de la naissance de Bonfigli. Il est cependant difficile de la supposer de beaucoup postérieure à 1420, puisque, dès les premiers mois de l'année 1450, nous le voyons à Rome au service de Nicolas V, en même temps que Tommaso da Foligno. Je le ferais naître volontiers aux alentours de 1420, afin de ne pas le mettre travailler à Rome trop prématurément : je suppose donc qu'il avait trente ans à peu près quand il s'en fut à Rome pour la première fois.

Son existence fut bien remplie, et même assez mouvementée : toutefois nous n'en connaissons que fort peu les incidents. En 1453, il est arbitre dans je ne sais quel différend, où il intervient en faveur du peintre Mattioli. Sept ans plus tard, nous le trouvons à Sienne. A la même époque il avait peint, dans le réfectoire des Prieurs, le portrait du tribun Brutus. Avec le même Mattioli, déjà nommé, il examine en 1465 la façade de San-Bernardino. Il habite Rome sous le règne d'Innocent VIII et, de concert avec le jeune Pinturicchio, il peint au Vatican des grottesques et des paysages

1. Je n'ai que peu de chose à ajouter à ce que j'ai dit de Benedetto Bonfigli dans mon étude des *Pèlerinages ombriens*, pages 12-56. Il me semble bien qu'il a été, avant le Pérugin, un entrepreneur très entendu de peintures de dévotion : cela complique d'autant plus son histoire, car nous sommes toujours fort peu renseignés sur ses collaborateurs, qui ont dû être nombreux, d'origine et de talent très divers.

qui firent, à cette époque, quelque bruit. Ne cherchons pas à jalonner sa vie par les légendes de ses tableaux. Il en a signé un seul, celui de Venise, et je ne voudrais pas reconstruire son existence avec des peintures dont l'attribution peut être plus ou moins contestée. Deux dates nous sont encore fournies par ses démêlés avec sa femme : le pauvre homme, semblable en cela à plus d'un peintre de son époque, fut en effet de la confrérie des maris mal partagés. Gioliva di Menicuccio, après avoir fait le malheur d'un premier époux, ne rendit pas le deuxième sensiblement plus heureux que son prédécesseur; nous aurons la cruauté de ne pas trop le plaindre, puisque nous y gagnons quelques détails sur sa vie, et les dates des différents procès dont les notaires de Pérouse nous ont laissé les instruments[1].

Les différentes péripéties de la curieuse histoire des fresques qu'il peignit au Palais public de Pérouse permettent de le suivre, depuis 1454, jusqu'à l'année 1496, où il fit son testament. Nous l'y voyons stipuler une certaine somme d'argent destinée à l'achèvement de ces peintures, dont il avait reçu la commande depuis *quarante-deux années*, tout simplement. Qu'on accuse, après cela, ces braves peintres d'Ombrie d'aller trop vite en besogne[2] ! La date exacte de sa mort nous est connue : ce fut le 8 juillet 1496, c'est-à-dire deux jours après le testament que rapporte Mariotti[3].

Devant parler maintenant de l'œuvre de Bonfigli, je me bornerai à la faire connaître à grands traits, mais en me gardant de soulever les problèmes dont une étude plus approfondie demanderait la solution.

1. Mariotti, op. cit., p. 141, en note. Il parle d'un procès en 1483, et d'un autre en 1486. « Anche tre anni dopo questa benedetta donna era involta in un' altra lite civile, e il marito, tornato forse allora in pace con lei, col titolo di suo procuratore, si maneggiava a difenderla. » L'épouse de Bonfigli devait aimer les procès : il est probable qu'elle en eut d'autres que les trois dont parle Mariotti.

2. On trouvera les détails de toute cette histoire dans le livre de Mariotti, pp. 132-136.

3. Cette date nous a été révélée par les documents qu'a publiés le Père Bénédictin Luigi Manari, dans l'*Apologetico*, anno 2°, vol. 4 et 5. Ils nous apprennent en outre que Bonfigli était peintre de vitraux — en 1467 il exécuta une fenêtre pour la sacristie de San-Pietro — et nous révèlent d'autres faits de minime importance, mais qui impliqueraient sa présence à Pérouse en 1480, 1483 et 1488.

C'est ainsi que je ne veux pas même me demander à qui il est surtout redevable de son éducation. Rien, d'ailleurs, ne nous est authentiquement connu des œuvres de sa jeunesse. Il a sans doute



FIG. 39. — **Bonfigli,** *Adoration des Mages.*

une bonne part dans l'exécution des œuvres anonymes qui couvrent encore les murailles des églises d'Ombrie : mais qui saura la déterminer exactement ? Nous serions donc obligés de faire abstraction des monuments qui sont précisément les plus suggestifs, les peintures de sa jeunesse. De savoir qu'il a travaillé

pour Nicolas V, c'est en effet peu de chose, puisque rien ne s'est conservé de ses travaux de Rome. Et si le premier contrat pour les fresques du Palais public de Pérouse date de 1454, cela ne nous autorise aucunement à les considérer comme des œuvres de jeunesse de l'artiste, puisqu'il mourut avant de les avoir achevées. Il y travailla donc un peu toute sa vie. Mais avant d'y mettre la main, qu'avait-il fait?

Il me semble que ses premières peintures ne devaient pas être très différentes de celles de Bartolomeo di Tommaso, le peintre folignate dont nous signalerons, au chapitre suivant, la gaucherie naïve. Son *Adoration des Mages*, déjà supérieure à tout ce qu'a inventé, probablement, son confrère de Foligno, conserve cependant la trace d'une maladresse suffisante pour rendre vraisemblable une telle hypothèse. Je ne reviendrai pas sur ce que j'ai dit ailleurs de ce tableau[1], mais j'en publie un trait où l'on pourra deviner d'une façon suffisante tout ce que le talent de Bonfigli contient de naïveté et de charmante incorrection. A-t-il vraiment emprunté, pour représenter la sainte Vierge, les traits de sa propre sœur ? La légende le dit et Rio l'accepte sans hésiter. Cela a fort peu d'importance. Il est certain, toutefois, que ce type de Vierge va devenir celui que Bonfigli mettra dans presque toutes ses autres compositions. Le détail pittoresque apparaît également dans cette *Adoration des Mages*. On y voit encore une tentative de paysage, la partie de son art où Bonfigli, d'après la tradition, aurait particulièrement excellé. Ce tableau, en un mot, me semble un de ceux où il est le plus facile de se familiariser avec le genre de notre artiste, Les défaillances de son art y sont très visibles, Mais qu'importe? Il ne faut pas oublier que Bonfigli, malgré l'exemple, et peut-être les conseils, de Fra Filippo Lippi, représente un art beaucoup plus naïf et primesautier que celui de ses contemporains de Florence : c'est encore, et dans toute la force du terme, un « primitif ».

La pinacothèque de Pérouse renferme un assez grand nombre de peintures de Bonfigli. Ce sont, avec des Saintes Conversations, une bannière de confrérie et des fresques détachées, plusieurs panneaux séparés, débris, selon Passavant, d'anciens tableaux votifs. Toutes ces peintures mériteraient certainement qu'on les regardât

1. Cf. *Pèlerinages ombriens*, pp. 28-34.

de près, jusqu'à ces petits panneaux qui représentent des anges portant des paniers de roses ou les emblèmes de la Passion. On les aime tant, ces anges de Bonfigli, mal dessinés, grimaçant parfois, mais toujours si pleins de grâce avec leur tête blonde et couronnée de roses[1] ! Une belle *Madone et l'Enfant*, peinte sur toile et à la gouache, deux autres de la salle précédente, sont également précieuses pour l'étude du maître ombrien.

Le tableau de Bonfigli le plus populaire de la pinacothèque est la Madone qui tient l'Enfant sur ses genoux, avec deux anges à ses pieds, faisant de la musique. On sait comment Bellini a traité le même motif. Ici, ce ne sont pas les anges qui intéressent : de même que l'Enfant, ils ont peu de grâce et plaisent médiocrement. Mais la tête de la Madone est d'une extraordinaire beauté[2]. Je crois qu'on n'a pas à craindre d'exagérer en disant que c'est un prodige de grâce et de délicatesse. Comment le même artiste a-t-il pu dessiner, pour le même tableau, les anges et l'Enfant qui accompagnent cette Madone? On ne le comprend pas. Aussi bien a-t-on pris l'habitude de supposer que Caporali y a travaillé, en même temps que Bonfigli, et on lui fait porter la responsabilité de tout ce que ce tableau contient de médiocre. On n'a, d'ailleurs, aucune raison à produire pour le démontrer. C'est une simple hypothèse qui n'a

1. Je signale surtout la série très intéressante des anges *addolorati*, avec les emblèmes de la Passion (6, 7, 8, 9). Ils n'ont point la couronne traditionnelle. En revanche, dans une autre série (1, 13, 16, 17), les anges non seulement ont des fleurs sur la tête, mais ils en portent encore dans une corbeille. On voudrait que j'appelle ces couronnes d'un autre nom, *creste* (crêtes). C'était une coiffure à la mode. On les cite dans les inventaires (*Rivista di Filologia romanza*, I, 258) : « Ancho sei berette bianche con creste roscie ». Dirai-je que les anges de Bonfigli ont des crêtes, comme les coqs? — Les anges des numéros 7 et 8 portent une banderole sur laquelle est écrite une longue inscription, exhortation à la pénitence, dans le genre de celle de la bannière de San-Fiorenzo. Voici l'une d'elles : « Volgete . gli ochi . o misere . peccatore . e solamente . christo . contemplate . considerate como . il salvatore . col proprio sangue . va recomperate . non retenete lacrime et sospiri pensando che per voi volse morire ». — MM. Alinari ont publié la plupart des numéros dont je viens de parler. Cf. le catalogue général : *Umbria*, n. 5620 à 5644. Le dessin que nous donnons dans le texte — fig. 60, *Anges et Madone* — est un détail du tableau, malheureusement fort abîmé, qui représente la Vierge et l'Enfant avec saint Bernardin, saint François, saint Jérôme et saint Thomas d'Aquin.

2. Nous en publions plus loin un trait, dans le chapitre qui complète celui-ci et où nous reviendrons sur Bonfigli, pour le rapprocher du Pérugin.



FIG. 40. — **Bonfigli,** *Anges et Madone.*

pas plus de vraisemblable que celle où l'on suppose Fra Filippo Lippi, lors de son expertise de 1461, venant aider Bonfigli de ses conseils, peut-être même de ses pinceaux, au moment où il travaillait à cette Madone.

Un autre tableau capital de la pinacothèque de Pérouse, c'est la *Bannière de San-Bernardino*. Je dirai, en une autre partie de cet ouvrage, le rôle considérable de la bannière dans l'histoire de la peinture ombrienne. Mais c'est le moment de noter que le plus grand peintre de bannières, en Ombrie, fut, sans conteste, Benedetto Bonfigli. Celle qu'il fit pour Santa-Maria-Nuova est datée de 1472, de même que celle de Corciano : je suis bien obligé de reconnaître qu'elles ne se ressemblent pas beaucoup, celle de Santa-Maria-Nuova paraissant plus ancienne et d'un art encore extrêmement naïf. Mais cela ne prouverait rien contre son authenticité, l'artiste devant, pour ces sortes d'ouvrages, faire une large part aux données traditionnelles[1]. La bannière de San-Fiorenzo porte sa

1. Je publie, au cours de ce volume, la bannière de Santa-Maria-Nuova. Voici la description de celle de Corciano :

Une grande figure, la Madone des Grâces, semble remplir, dans sa hauteur, presque toute la bannière; mais l'œil s'arrête bientôt à un grand nombre d'autres détails intéressants. D'abord, en haut du tableau, Dieu le Père; aux côtés de la Vierge, deux anges soulèvent le grand manteau sous lequel vient s'agenouiller, suppliant, le peuple de Corciano, accompagné de ses protecteurs, saint Sébastien et saint Augustin. Dans le bas de la composition, une vue pittoresque du village, tel qu'il se présente encore au voyageur qui arrive par la route de Pérouse : une double enceinte, ouverte vers le milieu par une porte étroite et que défendent des tours fortifiées. Le village s'élève par étages, couronnant la colline; deux hautes tours dominent les maisons, celle de la paroisse et, beaucoup plus haute, la tour communale.

Il faut rapprocher de cette bannière une autre, presque identique, qui se trouve à Pacciano, village à 13 kilomètres de Città della Pieve. Au centre de la composition, la Vierge, couvrant de son manteau les fidèles agenouillés et que présentent saint Sébastien et saint Nicolas de Tolentino. Dans le haut,

date, 1476, de même que celle de Montone, 1482. Mais la plus parfaite est la bannière de San-Bernardino, celle de la pinacothèque de Pérouse.

La scène qu'elle représente est double, et se passe à la fois au ciel et sur la terre : entre les deux, une grande figure, que reconnaîtront facilement, sans avoir besoin de lire le nom gravé dans l'auréole, tous ceux qui ont visité quelques musées d'Italie. Qui ne connaît le portrait traditionnel de saint Bernardin, avec sa longue robe brune, la figure maigre, le menton petit, pointu, et surtout cette bouche serrée par une grimace caractéristique, que reproduisent fidèlement tous les peintres de l'époque, ombriens, siennois ou florentins ? Le Seigneur est assis, tenant à la main une grande bannière : tout autour de lui des anges, avec des instruments de musique ou des corbeilles de roses. La scène d'en bas est plus intéressante. Elle représente, dit-on, la distribution des cierges bénits, par le pape Pie II, en 1459, et la destruction des livres effectuée en 1425 par le conseil de saint Bernardin. Les deux faits sont historiques : je suppose qu'ils sont véritablement représentés tous les deux sur notre tableau. Ce n'est pas là, néanmoins, ce qui m'intéresse le plus.

Je ne puis me lasser d'y admirer d'abord le sens pittoresque et dramatique de Bonfigli. A ce point de vue, aucun ombrien n'a pu l'égaler, exception faite de celui qui fut longtemps son collaborateur, Pinturicchio. Avec une scrupuleuse fidélité, il dessine, aux derniers plans, l'église de San-Francesco et cette façade de San-Bernardino, à peine achevée depuis quelques années et dont il a lui-même, dans un acte public, proclamé la perfection. Comme il excelle encore à garder aux costumes de ses personnages toute leur vérité ! Voyez, par exemple, dans le groupe des femmes, celle qui s'avance à gauche, avec un cierge dans la main. Je veux bien que son costume ne soit pas d'une grâce extrême : mais soyez bien persuadé qu'il était à la dernière mode. Je suis reconnaissant à ces braves Ombriens, auxquels on reproche sans cesse de n'avoir pas su regarder la nature, de me prouver, par cet exemple, qu'ils en

le Christ irrité, avec saint Raphaël et saint Gabriel. Au bas, une vue du pays de Pacciano. La bannière de Montone, que nous publions dans cet ouvrage, reproduit la même ordonnance.

étaient capables tout aussi bien que leurs confrères de Florence, lorsqu'ils le jugeaient nécessaire et qu'ils voulaient s'en donner la peine. Bonfigli est, de tous, celui qui y a le mieux réussi.

Le nombre des bannières ombriennes est considérable : point



FIG. 41. — **Bonfigli**, *Funérailles de saint Louis.*

d'artiste qui n'ait tenu à en peindre, tout au moins, quelques-unes. Il ne serait donc pas juste de présenter Bonfigli comme en ayant eu, en quelque sorte, le monopole. Il faut avouer, cependant, qu'aucun autre ne fut en faveur comme lui pour ce genre d'ouvrages. On lui en attribue un grand nombre, plus peut-être qu'il ne conviendrait, en toute justice. Il n'est point facile d'établir, en dehors de documents positifs, l'authenticité d'une bannière. Par

cela même qu'elle est une œuvre collective et populaire, la bannière tient, en quelque sorte, à garder l'anonyme. L'auteur n'avait peut-être pas le droit d'y mettre son nom. Il sera donc difficile de dire celles qui sont vraiment l'œuvre de Bonfigli. Mais il existe entre plusieurs de celles qu'on lui attribue de tels liens de parenté, qu'il ne faut pas hésiter à les lui donner. Comme, d'autre part, elles sont assez nombreuses, on peut le regarder comme ayant été vraiment, parmi ses confrères d'Ombrie, celui qui en a peint le plus grand nombre, et aussi les plus intéressantes.

C'est encore à Pérouse, et sans quitter le Palais public, ni même la pinacothèque, que se trouvent les fresques de la *Chapelle des Magistrats*. Cette chapelle, en effet, est actuellement une des salles de la pinacothèque. Tout autour, et dans le haut des murailles, se déroulent les fresques où sont racontées les histoires de la vie des Saints protecteurs de la ville, saint Louis [1] et saint Hercule [2]. On ne saurait assez déplorer le mauvais état de conservation de cet ensemble : car c'est, à n'en pas douter, l'ouvrage le plus considérable de Bonfigli, celui du moins où l'on peut le mieux comprendre jusqu'où son talent était capable de monter.

On pourra comprendre, en étudiant les photographies publiées par M. Alinari, combien la plupart de ces fresques ont souffert. Il en est qui se trouvent presque totalement ruinées [3]. On en juge, toutefois, encore mieux sur ces reproductions que dans la chapelle elle-même, où l'éclairage défectueux empêche de les bien voir.

1. Non pas saint Louis roi de France, mais saint Louis archevêque de Toulouse, mort en 1329. Les souvenirs de cet aimable saint sont très répandus en Italie. On le confond assez souvent avec son illustre homonyme, et non pas seulement dans les livres d'art. Il était fils de Charles II, roi de Naples, et neveu de saint Louis. Elevé à l'épiscopat en 1296, il mourut en 1329. On conserve, à Assise, le splendide missel, tout couvert de miniatures, que lui avait donné son père, Charles d'Anjou.

2. Sant' Ercolano succéda à san Massimiano sur le siège de Pérouse. Ce fut pendant son épiscopat qu'eut lieu la terrible invasion de Totila : elle lui coûta la vie, l'année 546. Totila avait ordonné d'écorcher tout vivant le saint évêque, puis de lui trancher la tête. Le peuple entier devait être passé au fil de l'épée.

3. Alinari, n. 5623, le siège de Pérouse ; n. 5624, première translation du corps de sant' Ercolano ; n. 5625, seconde translation, celle de 723 ; n. 5620, consécration de saint Louis ; n. 5621, le miracle de la pêche, opéré par saint Louis ; n. 5622, funérailles de saint Louis.

Nous parlerons seulement de trois compositions qui sont parmi les mieux conservées.

La *Seconde Translation du corps de sant' Ercolano* nous fait comprendre la raison pour laquelle les contemporains de Bonfigli l'ont surtout célébré comme peintre d'architecture et de paysage. Il est certain qu'il les traitait avec une complaisance très marquée. Les processions qu'il déroule, au premier plan, ne paraîtront pas moins remarquables. Cela, encore, était assez nouveau. Et quand ces fresques se trouvaient en leur état primitif, j'imagine que l'effet de ces longues théories devait être des plus heureux.

Les *Funérailles de saint Louis* sont inspirées — cela était inévitable — des compositions analogues traitées plus d'une fois, depuis Giotto, par les artistes de Sienne et de Florence : mais Bonfigli ne s'y montre pas au-dessous de ses glorieux prédécesseurs. La scène se passe dans une vieille basilique, à colonnes antiques et charpente apparente, terminée par un chœur de style gothique. La perspective, sans être parfaite, est rendue, néanmoins, avec une exactitude satisfaisante. Au milieu, le corps du saint évêque, étendu sur une sorte de lit très bas, qu'habille une riche draperie : il est entouré par un grand nombre de personnes éplorées. A droite et à gauche, dans les bas-côtés de l'église, d'autres groupes, des hommes et des femmes : leur physionomie est grave, souvent pleine de larmes. On voit que le peintre a essayé de traduire, dans cette composition, toutes les expressions de la douleur, et il y a réussi.

Voici maintenant une troisième fresque. Elle représente l'*Assaut de la ville de Pérouse* et l'*Invention du corps de sant' Ercolano*, le plus ancien patron de la cité. Elle paraît tout d'abord moins parfaite que la précédente. Cela tient surtout à sa conservation, qui est moins bonne, mais aussi à son manque d'unité : car, selon la coutume de l'époque, plusieurs scènes y sont représentées simultanément. Ces réserves faites, on trouvera cependant que, nulle part ailleurs, Bonfigli n'a su mettre dans ses ouvrages autant de mouvement, de vérité et de pittoresque [1]. Il y faut admirer l'heu-

1. Une autre fresque voisine, encore plus considérable, mais dont il ne reste guère que des groupes épars, avait peut-être, à ce point de vue, des mérites analogues ; on en juge difficilement, dans l'état où nous la voyons aujourd'hui.

reuse imagination de notre peintre, et encore le souci qu'il avait des choses vraies : la vue de Pérouse, qui fait le fond de la composition, est si fidèle, que nous pouvons encore, même de nos jours, en contrôler suffisamment l'exactitude.

Ces fresques de Bonfigli sont pleines d'enseignements : elles nous montrent en effet que les peintres d'Ombrie n'étaient pas incapables de s'élever jusqu'à la peinture dramatique, tout en lui ayant donné moins d'importance que leurs confrères de Sienne et de Florence. Pourquoi ne l'ont-ils pas fait davantage [1] ?

Bien plus qu'aux artistes, la faute en est à ceux qui les faisaient travailler. Que ne leur ont-ils demandé plus souvent, comme on le faisait à Florence, de leur raconter, sur les murailles de leurs églises ou de leurs palais, les belles histoires du passé, au lieu de leur réclamer seulement des retables d'autel, des fresques votives ou des bannières de confrérie! Ils auraient trouvé parmi leurs peintres nationaux, Bonfigli est là pour le prouver, des artistes très capables d'exécuter leurs commandes, et l'art ombrien n'aurait pas tourné sans cesse dans ce cercle étroit où nous lui reprochons de paraître monotone et borné, parce que nous oublions que la faute en est, non pas à lui, mais à l'esprit public, qui ne lui permettait pas d'en sortir. Ce rare secret de la grande peinture dramatique, Ottaviano Nelli l'avait soupçonné. Bonfigli le possède déjà dans sa

1. Dans une étude, bienveillante d'ailleurs, publiée par *Il Marzocco* de Florence, M. Ugo Ojetti me reproche d'avoir écrit jadis que les fresques de Bonfigli étaient, « au point de vue de la peinture dramatique, le seul monument d'importance que les peintres ombriens nous aient laissé ». Cf. Ugo Ojetti, *Il Marzocco*, 4 octobre 1896. Et il m'oppose un certain nombre de fresques ombriennes que, d'ailleurs, je n'étais pas sans connaître quelque peu, et dont la plupart sont postérieures à l'année 1500. Je persiste à croire, cependant, qu'elles n'ont pas l'importance dramatique des fresques de Bonfigli. M. Ojetti parle ensuite des histoires racontées dans les prédelles de l'Alunno : c'est un autre argument, mais je ne croyais pas l'avoir négligé, et, en tout cas, je le répète aujourd'hui, en faisant remarquer qu'à ce point de vue les prédelles du Pérugin ne sont pas moins intéressantes.

FIG. 42. — **Bonfigli**, *Détail de la bannière de San-Bernardino*, à la pinacothèque de Pérouse.

FIG. 43. — **Bonfigli**, *Siège de Pérouse*, fresque de la chapelle des Magistrats. Alinari, n. 5623.



Cl. Alinari.

FIG. 42. — **Bonfigli,** *Détail de la Bannière de San-Bernardino.*



Cl. Alinari.

FIG. 43. — **Bonfigli,** *Siège de Pérouse.*

plénitude, ou peu s'en faut : un trop grand nombre de ses successeurs semblent vraiment l'avoir oublié.

Quelle erreur lamentable, au point de vue de la peinture d'histoire, que les fresques de Cambio ! Il faut aller les voir au sortir de la chapelle des Trinci ou de celle des Magistrats : on comprend alors la distance qui sépare le Pérugin de ses prédécesseurs immédiats, Ottaviano Nelli et Benedetto Bonfigli. Le Pérugin, comme d'ailleurs Niccolò Alunno, n'a gardé que dans les petites prédelles de ses tableaux le sens vrai de la peinture dramatique.

Bonfigli, tout au contraire, s'en souvient un peu partout, et jusqu'en peignant ses bannières de confréries. Quelques-unes paraîtront sans doute d'une composition fort naïve et par trop conventionnelle. Mais il ne faut pas oublier que l'artiste ne jouissait que d'une liberté relative pour la confection de ces bannières, appartenant de très près à l'exercice même de la religion. Bonfigli, toutefois, a su renouveler les vieilles traditions du genre ; il y introduit largement les données pittoresques, représentant par exemple, comme à Corciano ou à Montone, une vue de la ville qui lui a commandé le travail, s'ingéniant à y introduire quelques détails intéressants pour égayer des sujets où il était forcé, comme par exemple dans la *Bannière de San-Fiorenzo*, à remplir la moitié de sa toile, ou peu s'en faut, par une immense pancarte avec un beau sermon, écrit tout au long, à l'usage de la confrérie. Dans la *Bannière de San-Bernardino*, la meilleure de toutes, les groupes si vivants qui occupent le bas de la composition rappellent encore mieux l'auteur des fresques du Palais public ; le groupe des femmes, en particulier, y est délicieux. On aime à y reconnaître un sens réel de la composition, en même temps qu'un louable souci de la couleur locale, lequel se traduit dans le soin de l'artiste à reproduire le costume et les coiffures de l'époque. C'est déjà du naturalisme, du réalisme, si l'on préfère : et quoi qu'en dise Rio, c'est peut-être ce qu'il convient le plus de signaler dans l'œuvre de Benedetto Bonfigli [1].

L'impression qu'on garde de cet artiste, après l'avoir un peu

1. Cf. Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, le premier chapitre sur l'école ombrienne. C'est là que Rio a écrit que « l'imagination de Bonfigli paraît avoir été peu familiarisée avec l'idéalisme qui caractérise l'école ombrienne ». II, 188. — Il le répète en d'autres endroits de son livre.

fréquenté, est pleine de délicatesse : il est impossible d'oublier ses anges et sa Madone. Elle est exquise, en effet, cette Vierge de Bonfigli, au type gracieux, très près de celui de Fra Filippo Lippi, mais plus surnaturelle peut-être, parce que le peintre ombrien a su y mettre un accent de pudique réserve que n'a pas toujours celle de l'artiste florentin. Ses anges encore plaisent singulièrement, malgré la rare incorrection avec laquelle il les dessine : on aime leur tête blonde, uniformément couronnée d'un cercle de roses, leur maladresse même et leur naïf mépris de toute coquetterie. C'est justement parce qu'ils n'affectent aucune gentillesse que nous les trouvons toujours si pleins de grâce : les successeurs et même les contemporains de Bonfigli n'ont pas toujours soupçonné ce qu'il convenait de mettre de réserve délicate dans les actions de ces êtres surnaturels, qu'ils se sont trop souvent ingéniés, contre toute vérité, à rendre gentils et même espiègles. Bonfigli, du moins, n'a pas commis cette erreur, et ses types d'anges, avec ceux de l'Angelico, resteront ce qu'il y a peut-être de meilleur dans l'histoire des représentations de la nature angélique.

III

FIORENZO DI LORENZO

Il en est des artistes ombriens comme de leurs confrères de Flandre : beaucoup furent longtemps inconnus dont le nom méritait cependant d'être mis en bonne place dans l'histoire de la peinture de leur pays. Avant les heureuses découvertes de ces toutes dernières années, Thierri Bouts, par exemple, était presque ignoré, et le meilleur de son œuvre s'en allait, dans les inventaires classiques, au célèbre Memling, son émule et son contemporain.

Fiorenzo di Lorenzo n'a-t-il pas été trop longtemps, par rapport au Pérugin, dans la même situation que Thierri Bouts vis-à-vis de Hans Memling ? Cela est possible, car leur existence s'est écoulée à peu près parallèle. Il serait donc du plus haut intérêt de pouvoir déterminer, avec exactitude, les contrastes et les ressemblances par lesquels il conviendrait de les réunir ou de les distinguer. Cela

paraît d'autant plus nécessaire que l'on constate en Ombrie, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, une certaine « manière », laquelle ne paraît pas tout à fait la manière péruginesque, sans en être toutefois absolument éloignée, et qui se retrouve dans un bon nombre de peintures anonymes, de valeur assez différente, ou fresques votives ou tableaux de dévotion[1]. C'est, dit-on, la manière de Fiorenzo di Lorenzo. Nous aurons à nous demander si ce ne fut pas aussi, à un certain moment de sa vie, la manière du Pérugin. Et alors à qui convient-il d'en faire honneur, au Pérugin ou à Fiorenzo di Lorenzo?

Ou bien la source n'en serait-elle pas commune? Ne faut-il pas y reconnaître, tout simplement, la « manière » de Niccolò Alunno, à peine nuancée de légères différences, et d'où serait également sorti l'art du Pérugin — celui de la jeunesse, — l'art de Fiorenzo di Lorenzo et encore celui d'un bon nombre d'artistes de second ordre? Je le croirais volontiers. Les hypothèses les plus simples sont toujours, en effet, celles qui ont le plus de chance d'approcher de la vérité.

Nous aurons à y revenir, dans une autre partie de cet ouvrage, à propos d'une certaine *Adoration des Mages*[2]. Mais n'est-il pas étrange que de bons auteurs[3] reconnaissent que ce tableau est également éloigné de la manière du Pérugin et de celle qu'ils supposent avoir été celle de Fiorenzo di Lorenzo? L'aveu est précieux : il nous met à l'aise pour une discussion où nous allons être obligé de les contredire, jetant quelque froid sur cette entreprise, qui nous reste cependant sympathique, de réhabilitation d'un peintre d'Ombrie. Qu'est-ce donc, tout d'abord, que cet illustre inconnu auquel on prétend faire un si grand honneur[4]? Nous allons montrer comment, malgré tant d'efforts et d'ingénio-

1. Par exemple, la splendide *Nativité* dont nous publions la gravure (fig. 44). On s'accorde à reconnaître, dans un des deux anges de droite, le portrait du Pérugin.

2. Cf., II[e] partie, l. II, le chapitre consacré tout entier à cette *Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse.

3. Crowe et Cavalcaselle, dont nous allons discuter le chapitre qu'ils consacrent, dans leur *Histoire de la Peinture italienne*, à Fiorenzo di Lorenzo.

4. En parlant ici de Fiorenzo di Lorenzo, nous empiétons quelque peu sur l'ordre chronologique. Mais cela nous était indispensable pour les développements ultérieurs de notre seconde partie.

sité, la critique n'a pas réussi à tirer sa personnalité d'homme et d'artiste de la profonde obscurité où l'une et l'autre, pendant des siècles, étaient demeurées ensevelies.

De Fiorenzo di Lorenzo personne ne parlait, il n'y a pas encore de cela bien longtemps, et son œuvre connue se bornait à une sorte de niche avec une Madone adorée par des anges, au tympan, et sur les côtés, deux grands saints, debout. On y lisait son nom, sur la bordure des vêtements des personnages, et une date, 1487[1].

Là se borne, encore aujourd'hui, son œuvre authentique[2]. Elle ne saurait être plus modeste.

Malgré tant et tant de recherches, qu'aiguillonnait encore la difficulté irritante de l'énigme, on n'a jamais pu découvrir le nom de Fiorenzo sur aucune autre fresque, sur le moindre petit tableau. Au lieu de conclure qu'il n'en avait peut-être pas fait un grand nombre — la conclusion ne serait pas invraisemblable, car, pour avoir peint, en 1501, les pennons des trompettes des magistrats, cela ne prouve pas qu'il ait été un artiste des plus assidus[3], — on a essayé de lui constituer une œuvre un peu plus considérable. Et

1. Pinacothèque de Pérouse, *Gabinetto di Fiorenzo di Lorenzo*, n. 15. Alinari, n. 5653. En étudiant la gravure que nous donnons, le lecteur comprendra combien il est difficile de se faire une idée exacte de la manière de Fiorenzo d'après ce seul tableau. Passavant y trouve l'influence de Squarcione, des Vivarini... On pourrait en signaler bien d'autres. Mais quels rapports avec l'*Adoration des Mages* que nous aurons à discuter?

2. S'il faut, du moins, entendre, par œuvre authentique, celle appuyée par l'autorité d'une signature ou d'un document écrit. La comparaison des peintures ne saurait donner qu'une probabilité, laquelle est plus ou moins grande, selon l'évidence des analogies qu'on y peut signaler. A ce point de vue, j'avoue qu'on pourrait augmenter quelque peu l'œuvre possible de Fiorenzo. Mais nous n'avons pas ici à nous en occuper, puisque notre but est de rechercher, non point des « motifs de croire », mais plutôt des « raisons de douter ». Elles sont fort nombreuses.

3. Les « commandes » de travaux, attestées par documents authentiques, n'ont souvent qu'une simple valeur anecdotique. Le Pérugin a signé un bon nombre de contrats pour des peintures qu'il n'a jamais faites. Un « reçu » ou une « expertise », c'est autre chose : le reçu prouve l'exécution d'une peinture, l'expertise montre qu'on supposait, chez celui qu'on en charge, la capacité nécessaire pour s'en tirer.

FIG. 44. — **Fiorenzo di Lorenzo** (attribué à), *La Nativité*. Peinture anonyme de la pinacothèque de Pérouse. **Alinari, n.** 5655.



Cl. Alinari.

FIG. 44. — Fiorenzo di Lorenzo (attribué à), *La Nativité.*

comme on suppose qu'il ne signait pas ses tableaux[1], cela donnait une certaine latitude pour lui en attribuer beaucoup. On n'y a pas manqué. Peu à peu on l'enrichissait de tout ce qu'il y avait d'excellent dans les œuvres anonymes de l'époque, et l'on sait qu'il n'en manque pas[2].

C'est ainsi qu'on lui a donné ces huit petits tableaux de la pinacothèque de Pérouse, d'un art si merveilleux, à propos desquels on avait mis en avant tant de noms, et qui finalement lui sont échus en partage, parce que personne, plus que lui, ne semblait digne d'en recevoir le très précieux hommage. Il est bien difficile de se faire une opinion, je l'avoue, sur l'auteur de ces *Histoires de San-Bernardino*, à propos desquelles on a émis des hypothèses aussi diverses[3]. J'aurais cependant peu d'inclination à les donner à Fiorenzo : sa personnalité artistique est encore trop mal définie, et lui attribuer ces tableaux ne servirait qu'à la rendre plus indéchiffrable.

Serait-ce alors que les travailleurs laborieux, à la recherche de vieux documents d'archives, en auraient mis au jour d'absolument décisifs et qui suffiraient à justifier cette hypothèse d'un artiste trop longtemps méconnu? Mais ce n'est pas le cas. Alors que tant d'autres artistes, et le Pérugin tout le premier, gagnaient grandement à la publication de documents jusqu'alors ignorés[4], le dos-

1. Il a signé cependant celui de 1487. Mais on voit qu'il le fait avec réserve, sur la bordure d'un vêtement, et comme à regret, en se cachant. — Je n'insiste pas. En général, je le reconnais, les peintres d'Ombrie ne signaient pas leurs tableaux. Mais, dans le dernier quart du siècle, il paraît qu'ils se sont départis de leur réserve. Pas de règle absolue, d'ailleurs. Bonfigli ne signe pas; mais l'Alunno le fait presque toujours, et de même, à une époque antérieure, Ottaviano Nelli.

2. Ce qui m'étonne le plus, c'est qu'on lui ait attribué des peintures d'un caractère absolument différent.

3. *Gabinetto di Fiorenzo di Lorenzo*, n. 2 à 9. Alinari, n. 5658 à 5665. Un des tableaux porte la date de 1473, ce qui suffirait déjà à rendre peu probable l'attribution à Fiorenzo. Mariotti, Orsini, Gambini, Rosini et Marchesi les donnaient à Pisanello, Vermiglioli à Dominico da Venezia, d'autres à Mantegna. La majorité des critiques les attribue maintenant à Fiorenzo di Lorenzo. Je reconnais cependant que Crowe et Cavalcaselle sont un peu moins affirmatifs : tout en y supposant la collaboration de Fiorenzo, ils en font principalement honneur à Benedetto Bonfigli. *Lib. cit.*, IV, I, 159. J'inclinerais personnellement à y chercher l'influence flamande : elle est sensible en effet, dans un assez grand nombre d'œuvres de la même époque.

4. Il y aurait à faire une étude intéressante sur l'avantage que le Pérugin a

sier de Fiorenzo en est resté, ou peu s'en faut, à ce qu'un érudit pérousin de la fin du XVIIIe siècle nous en avait fait connaître. Et c'était, à dire vrai, fort peu de chose.

A savoir qu'en 1463 il se trouvait inscrit au collège des peintres de Pérouse, prieur de la ville en 1472, l'année même où il signait un *contrat* pour un tableau aujourd'hui perdu — s'il fut jamais exécuté, — chargé d'une expertise en 1492 et d'une autre encore en 1521, avec Tiberio d'Assise[1].

Passavant lui fait décorer, en 1501, des pennons pour les trompettes des magistrats[2], et le Père Manari a établi que, de 1491 à à 1504, il était occupé à certains travaux pour les religieux du monastère de San-Pietro[3]. Enfin, Adamo Rossi a signalé une expertise faite, en juin 1490, par un *Fiorenzo pittore perugino*, qui pourrait bien, comme il le dit, avoir été notre peintre[4]. Et c'est là tout ce que nous savons de lui.

Par quelle série de délicates aventures la critique, quand même, est-elle arrivée à en faire un grand homme? Cela serait intéressant, mais un peu long, à raconter. Un fait certain c'est qu'elle a réussi à l'imposer, d'autorité, à l'admiration, on peut le dire, du monde entier. Fiorenzo di Lorenzo est aujourd'hui le plus à la mode des peintres ombriens, et son œuvre « authentique » paraît considérable. Rien qu'à la pinacothèque de Pérouse, le catalogue lui donne près de trente tableaux; il en a d'autres, un peu partout, dans les villes de l'Ombrie. Rome se vante d'en posséder d'excellents. Toutes les grandes galeries de l'Europe, y compris celle de Berlin, en sont été également pourvues; enfin on ne se lasse pas de lui en découvrir de nouveaux.

Voyons d'un peu près, dans la grande *Histoire de la Peinture italienne*, d'après quels principes, en dehors de documents plus explicites, leurs estimables auteurs ont pu arriver à de pareils résultats. Je ferai d'abord remarquer les incertitudes de leur chro-

retiré de certains documents inédits, par exemple, la correspondance avec Isabelle d'Este : sa méthode de travail n'y apparaît point hâtive, alors même que le tableau du Louvre, celui qu'il fit pour Isabelle, témoigne d'une singulière précipitation.

1. Mariotti, *Lett. Perug.*, pages 80-83.
2. Passavant, *Raphaël*, I, 438.
3. Manari, *Documenti...* nota 23.
4. A. Rossi, *Giorn. d'Erudiz.*, art. v, 160.

nologie : ils n'ont pas réussi à situer leur personnage d'une manière satisfaisante, à déterminer, par exemple, même approximativement, la date de sa naissance. Et c'est déjà grand dommage, car tout l'échafaudage de leur construction en est, par avance, fortement ébranlé.

Les dates extrêmes données par les documents sont : 1463 et 1521. En 1463, on trouve Fiorenzo inscrit à la matricule des peintres. A quel âge? Mettons que ce fut vers ses dix-huit ans. Il serait donc né vers 1445, une année avant le Pérugin[1]. Mais cela n'est guère vraisemblable, si l'on suppose, avec Crowe et Cavalcaselle eux-mêmes, qu'il a été plutôt son élève que son condisciple, et, encore moins, son maître. Cependant, prieur de la ville en 1472, on ne peut le mettre trop jeune en un poste de cette importance. A moins de dire que, faisant partie d'une noble famille de Pérouse, il arriva très jeune aux honneurs, aussi bien dans les arts que dans la politique, membre du collège des peintres vers sa douzième année, un des premiers magistrats de la ville dès qu'il eut atteint ses vingt ans... Mais ici les invraisemblances s'accumulent, et surtout dans l'hypothèse où, restant fidèles aux principes de Crowe et Cavalcaselle, nous admettons qu'en 1472, lorsqu'il se fit adjuger la commande du grand retable de Saint-Silvestre, il devait être, selon nos auteurs, « dans la plénitude de son talent ». A quelle époque, finalement, ont-ils décidé de le faire naître ?

Mais à quelle date, d'autre part, consentiront-ils à le laisser mourir? Car en 1521 il vivait encore : il ne faut donc pas le mettre trop tôt en ce monde. D'autant plus que rien ne nous assure qu'il soit mort précisément l'année de son expertise à Città della Pieve, en 1521.

Considérez enfin que nos deux critiques s'attachent à suivre pas à pas, dans l'œuvre prétendue de Fiorenzo, l'*influence* croissante, puis décroissante, de son illustre rival, le Pérugin. Je veux bien l'admettre. Mais qu'ils nous disent alors quelle fut la nature de cette influence, et aussi à quel moment Fiorenzo a commencé à la subir, et enfin l'époque où il s'en est dégagé ! Mais on ne nous le

1. Le sénateur Morelli le fait naître entre 1440 et 1445, se basant sur sa dignité municipale de 1472. L'induction n'aurait de valeur absolue que si l'on savait exactement l'âge requis pour l'obtention de cette charge.

dit pas. Malgré toute son élasticité, la chronologie silencieuse de Crowe et Cavalcaselle ne nous laisse pas même la ressource de l'imaginer.

On pourrait se demander si Fiorenzo di Lorenzo a été beaucoup plus qu'un artiste quelconque, comme il y en avait alors beaucoup, mais favorisé par le caprice de la fortune, n'ayant donc fait de la peinture qu'à ses heures, entre deux affaires, ou pour se reposer d'autres plaisirs, assez expert dans l'art d'apprécier les œuvres d'art — c'est d'ailleurs sa spécialité[1], — plutôt que dans celui d'en composer, et qui ne nous arrive pas mieux pourvu d'œuvres authentiques, en plus des raisons courantes, pour celle-là, qui lui est spéciale, que son bagage artistique n'a jamais été très considérable.

Il obtint, il est vrai, une commande pour un travail d'importance, le tableau à deux faces dont nous avons déjà parlé. Mais notez, je vous prie, les conditions tout à fait particulières dans lesquelles s'en fit l'adjudication. Car ceci est de l'histoire, et qui vaut la peine d'être racontée.

Un subside assez considérable avait été voté par la ville pour aider les religieux de Saint-Silvestre à décorer le maître-autel de leur église[2]. Pour des raisons que nous ne connaissons pas, les religieux ne touchèrent pas leur subside, et la commande n'avait été donnée à aucun artiste. C'était, comme on dit, une occasion à ne pas laisser échapper : or, voici ce qu'il en advint.

Dans une nouvelle délibération, le 2 novembre 1472, les magistrats décidèrent que cette somme serait versée immédiatement, à la condition que les religieux l'emploieraient exclusivement à leur

1. Nous le trouvons, en effet, occupé à plusieurs expertises, à Pérouse, à Orvieto et à Città della Pieve.

2. Il s'agit ici des religieux de Saint-Silvestre, habitant alors Santa-Maria-Nuova : ils cédèrent la place, en 1543, aux Servites, qui y apportèrent l'*Adoration des Mages* que nous discuterons dans la seconde partie, et que j'appelle exclusivement, pour éviter toute confusion, *le tableau de Santa-Maria Nuova*, bien que ce nom convienne mieux au retable commandé en 1472 et auquel se trouve mêlé le nom de Fiorenzo : celui-là serait le vrai *tableau de Santa-Maria-Nuova.*

FIG. 45. — **Fiorenzo di Lorenzo,** *Une niche peinte,* la seule œuvre authentique de cet artiste. **Alinari, n. 5653.**



Cl. Alinari.

FIG. 45. — **Fiorenzo di Lorenzo,** *Une niche peinte.*

retable et que l'artiste choisi par eux serait un peintre de Pérouse, et non pas un autre[1]. « Or, savez-vous — fait remarquer Mariotti — qui était un des décemvirs, quand fut prise cette résolution? Précisément notre Fiorenzo, lequel, considérant les choses du côté de son intérêt, fut probablement celui qui aura jugé pleine d'opportunité une semblable délibération[2]. » La réflexion n'est pas de moi : je la laisse sur la conscience de l'excellent Mariotti. Mais il est assez curieux de constater comment, un mois après, le 9 décembre, un contrat était passé, par-devant Francesco di Ser Giacomo, notaire, entre les religieux de Santa-Maria-Nuova et Fiorenzo di Lorenzo, lequel fut donc le « peintre de Pérouse » auquel s'en allèrent les beaux florins votés par les décemvirs — dont il était, ainsi qu'on nous l'a fait remarquer.

Il n'était pas inutile de noter tous les dessous de cette petite intrigue. Il en ressort avec évidence que Fiorenzo était regardé par ses concitoyens comme capable de peindre ce tableau d'autel. Reste à savoir s'il l'a fait. Et tout serait au mieux si l'on pouvait le prouver, et à plus forte raison, retrouver le tableau lui-même.

Or nous savons, d'après le contrat, ce qu'il devait représenter. Les religieux voulaient un ouvrage d'importance, un grand retable à deux faces, dans le genre de ceux que, plus tard, le Pérugin devait exécuter si souvent, deux tableaux, pour mieux dire, reposant sur le maître-autel, l'un tourné vers le peuple, l'autre du côté des religieux, vers le chœur. Sur l'un se trouverait l'*Assomption de la Vierge* et quatre saints, saint Pierre, saint Paul, saint Benoît et saint Silvestre; sur l'autre *la Vierge et l'Enfant* avec saint Jérôme, saint Ambroise, saint Nicolas et le bienheureux Paolino. Telles seraient les compositions les plus importantes. Mais il devait y en avoir d'autres, réparties en différents petits panneaux, pour compléter l'architecture du retable, « les douze Apôtres, dit le contrat, et d'autres figures en grand nombre ».

Cette grande composition a-t-elle jamais été exécutée? Et si elle le fut, qu'est-elle devenue? Il serait de la plus haute importance de le savoir, car c'est bien là le centre de toute la discussion sur Fiorenzo. — Mais nous ne le savons pas.

1. *Debeant dicti floreni converti in pictura dictæ tabulæ et debeat dipingi per pittorem perusinum et non per altrum.* Cité dans Mariotti.
2. Mariotti, *Lett. Pitt.*, p. 81.

L'église des religieux de Saint-Silvestre, Santa-Maria-Nuova, existe bien toujours; on y cherche en vain, sur le maître-autel ou dans les autres chapelles, un tableau qui rappelle, en quoi que ce soit, celui dont le contrat de 1472 nous donnait la description. Y a-t-il seulement jamais été? Crispolti, au commencement du XVIIe



FIG. 46. — **Fiorenzo di Lorenzo** (attribué à), *Le Sposalizio.*

siècle, y admirait un très beau tableau, « bien que de style antique », représentant d'un côté l'*Annonciation*, de l'autre côté, celui tourné vers le chœur, un grand *Crucifix* en relief « travaillé avec un art admirable[1] ». — Mais, dit-on, Crispolti s'est trompé, il a mal vu le tableau, lequel était vraiment celui de Fiorenzo di Lorenzo. Et

1. Crispolti, *Perug. Aug.*, 116, 125. Cet auteur écrivait en 1648.

il existe toujours, non plus à Santa-Maria-Nuova, mais à la pinacothèque de la ville. On l'y retrouve, sinon dans son ensemble, du moins en ses différentes parties, qui forment tout autant de tableaux.

On a donc voulu reconstituer, avec un certain nombre de panneaux de la pinacothèque, le tableau perdu de 1472. Je l'ai tenté, moi aussi, combinant sur place, et de toutes façons, les douze tableaux avec lesquels on prétend y arriver. Mais je n'y ai pas réussi et je doute que ceux qui nous assurent y être parvenus facilement aient bien pris leurs mesures. Des grandes compositions centrales, je n'en puis rencontrer qu'une seule qui présente quelque analogie avec celles de la commande. L'autre ne s'y trouve pas. De même les petits panneaux ne concordent aucunement. En admettant même qu'on puisse reconstituer un ensemble, il diffère autant de celui du document que de la description donnée par Crispolti : cela ferait un troisième tableau. Or si je comprends que l'artiste ait pu apporter au programme un certain nombre de changements — cela arrivait presque toujours, — ils n'auraient pu porter sur les compositions principales. Et, jusque dans les petits panneaux, il y a des modifications que je ne comprendrais plus, comme par exemple d'avoir supprimé saint Silvestre, auquel les religieux devaient tenir, car il était leur fondateur et leur patron.

Que ces peintures soient intéressantes, c'est une autre affaire, et je ne veux pas m'en occuper. Mais pour ce qui serait d'y reconnaître, comme on l'écrit couramment, une *œuvre authentique* de Fiorenzo di Lorenzo, cela n'est pas possible. On commence par insinuer, discrètement, qu'on croit reconnaître dans ces peintures les débris du retable dont parle le contrat de 1472[1]. Puis, tout en devisant, et sans en avoir l'air, on passe de la croyance à une quasi-certitude. On finit par nous les recommander comme le meilleur document à consulter pour connaître la manière de Fiorenzo di Lorenzo...

Est-ce logique? Je me permets d'en douter. Nous en sommes

1. Crowe et Cavalcaselle, lib. cit., IV, 1, p. 162. — Je conseille de lire attentivement tout ce passage : on verra que je n'ai pas exagéré en y signalant une trop grande facilité à passer insensiblement d'une hypothèse à une probabilité et de la probabilité à une quasi-certitude, et toujours sans aucun document.

toujours réduits à la fameuse niche de 1487. Et c'est une œuvre, tout le monde l'avoue, qui n'est pas très caractéristique.

Ne compliquons pas l'histoire de la peinture ombrienne de cette personnalité mal définie de Fiorenzo di Lorenzo. Nous ne pourrons, néanmoins, nous dispenser d'y revenir. Ce sera pour montrer, une fois de plus, qu'on lui attribue des œuvres à la paternité desquelles il n'a pas le droit de prétendre, et les restituer à leur véritable auteur, le Pérugin[1].

1. Nous serons donc amené à revenir sur ce problème de Fiorenzo di Lorenzo. Mais la discussion se précisera davantage, puisqu'il ne s'agira plus que d'un seul tableau, l'*Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse.





CHAPITRE III

Les peintres de Foligno. Niccolo Alunno

I. Les peintres folignates avant Niccolo Alunno. — Tommaso da Foligno.
II. NICCOLO ALUNNO. — Sa vie. — Caractère de son œuvre. — Le grand retable du Vatican. — Le tableau de San-Niccolo. — Comment le Pérugin et Niccolo Alunno sont contemporains l'un de l'autre.
III. Pierantonio Mezzastris.

I

A ne considérer que la splendeur politique, ce n'était plus, à Foligno, la période la plus brillante de son histoire. Le terrible cardinal Vitteleschi venait, en 1439, d'en chasser définitivement la puissante famille des Trinci, celle-là même qui avait fait orner son palais par Ottaviano Nelli et qui commanda à Tommaso le tableau d'autel dont nous parlerons tout à l'heure.

Mais le départ des Trinci ne semble pas avoir eu des conséquences trop regrettables pour l'activité artistique de la ville qu'ils ne tyrannisaient plus; il y a des cas, probablement, où quelque liberté ne saurait nuire aux artistes. Les Folignates, d'ailleurs, ne devaient pas tarder très longtemps à sentir le joug de nouveaux tyrans. Mais ceux-ci n'employaient plus les peintres à décorer des

palais qu'ils n'avaient guère le temps d'habiter. Les artistes y semblent avoir gagné de pouvoir s'occuper avec une plus grande liberté à suivre leur véritable vocation, celle qui les entraînait vers les ouvrages de dévotion. De nouveau ils recommencèrent à couvrir les murailles des églises de leurs naïves peintures et à dresser savamment sur les autels de grandes architectures gothiques encadrant de petits panneaux coloriés.

L'époque des Trinci ne saurait donc pas être considérée comme l'âge d'or de la peinture à Foligno. Même en tenant un juste compte des peintures anonymes, ou dont le caractère n'est pas assez décisif pour les dater avec sécurité, il faut bien reconnaître que la grande activité des peintures folignates ne date vraiment que de la seconde moitié du siècle. Celui qui va devenir la gloire de l'école, Niccolò Alunno, en 1450 ne compte guère plus de vingt ans. Antérieurement à cette date et en m'autorisant des travaux les plus récents de la critique, je ne vois guère, avec Bartolomeo, que trois autres peintres que l'on puisse sûrement placer à cette époque : *Giovanni di Corraduccio*, *Andrea di Cagno* et *Pietro di Giovanni Mazzaforte*[1]. De ces artistes nous ne connaissons guère, avec les noms, que ces menues indiscrétions dont les vieux documents sont coutumiers, mais qui restent d'un médiocre secours pour apprécier leur talent et se prononcer sur la valeur de leur œuvre pittoresque.

Je suis, par exemple, tout à fait ravi quand j'apprends, par un parchemin municipal, que Pietro Mazzaforte, le futur beau-père de Niccolò Alunno, insiste par deux fois pour être dispensé de prendre son tour de garde sur les remparts de la ville. Et de savoir que, les deux fois, il fut débouté de sa demande, cela m'intrigue d'autant plus que je découvre que son confrère, Andrea di Cagno, se vit accorder par les prieurs de Foligno l'exception refusée à Pie-

1. Ces peintres nous sont connus par des documents d'archives beaucoup plus que par des œuvres authentiques. Le point de vue documentaire de l'histoire de la peinture à Foligno est en effet, de beaucoup, celui dont on s'est le plus occupé jusqu'à ce jour. Avec un certain nombre de plaquettes de Mgr Faloci Pulignani, les ouvrages généraux, et l'excellent petit livre intitulé *La Rosa dell'Umbria* (1 vol. in-8°, *Foligno*, 1864), je me suis servi, avant tout, des deux ouvrages suivants : S. Frenfanelli Cibo, *Niccolo Alunno e la Scvola Umbra*, Roma, Barbera, 1892, et Adamo Rossi, *I Pittori di Foligno*, Perugia, 1872.

tro. Serait-ce que ce dernier avait des dispositions plus accusées pour le métier de garde national, tandis qu'on reconnaissait à Andrea des talents moins contestables dans l'art de peindre? Le fait est, toujours d'après les documents, qu'il dut s'engager, comme compensation, à peindre pour la ville, toutes les fois qu'on le réquisitionnerait à cet effet, et sans qu'il eût à prétendre autre chose,

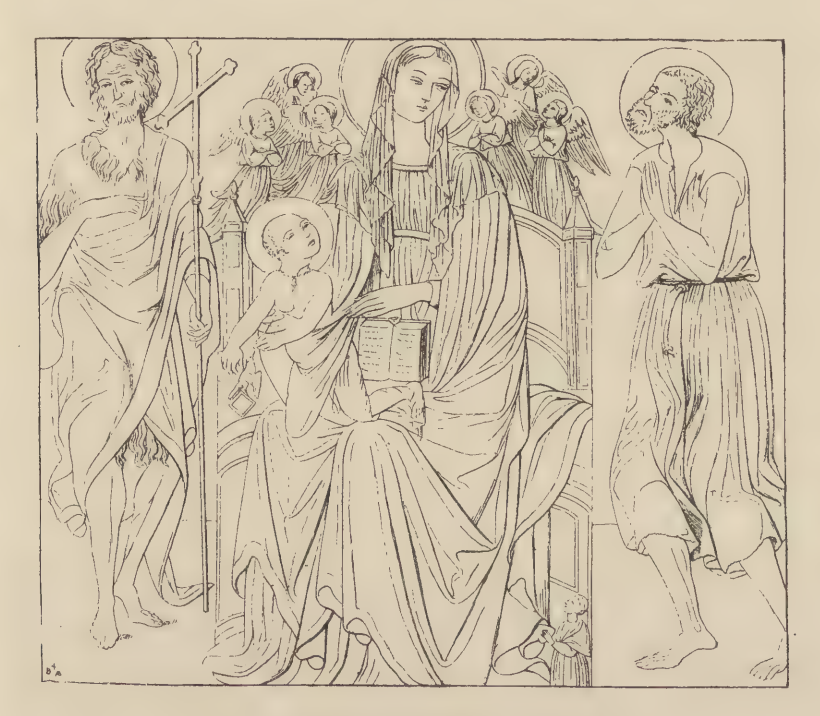


FIG. 47. — **Tommaso da Foligno,** *Vierge et Saints.*

pour sa besogne, que les couleurs dont la ville s'engageait à lui faire la fourniture.

Tous ces détails ne manquent pas d'intérêt et jettent quelque jour sur la manière de vivre des peintres folignates de cette époque. Ils étaient des citoyens, tout comme les autres, obligés, par là même, à en accepter les charges en même temps que les prérogatives. Pour avoir maintenant quelque idée de leur talent, je voudrais faire connaître, tout au moins, une de leurs œuvres.

Mais s'il en faut produire qui soit parfaitement authentique, je suis bien embarrassé. Car dans l'œuvre de Tommaso, par exemple, laquelle fut sans doute assez considérable, il n'y a plus qu'un seul tableau, signé et daté, qu'on puisse présenter comme étant certainement de lui, celui qu'il peignit en 1430 pour les Trinci et que l'on conserve aujourd'hui à la pinacothèque de la ville. Il ne sera pas sans intérêt de nous y arrêter quelques instants, bien que, par sa date, il ne soit pas de ceux sur lesquels nous aurions voulu insister [1].

La peinture de Tommaso représente une Madone assise, avec l'Enfant sur ses genoux et deux saints à ses côtés : dans le bas, sur la gauche, une figure aux proportions minuscules, Rinaldo Trinci à genoux. Le sujet, on le voit, n'est pas très neuf : qui aura vu cependant, ne serait-ce que rapidement, la Vierge de Tommaso, ne l'oubliera plus. Le motif? Hélas! il faut bien l'avouer, ce ne sera pas en raison de ses qualités plus particulièrement charmantes : on chercherait en vain à en signaler dans ce tableau. Mais j'en connais peu qui causent une si agréable surprise, malgré l'imperfection de l'ensemble, et je ne suis pas assuré que cela tienne uniquement à la bizarrerie de certains détails. Ne parlons pas de la couleur : bien qu'il s'agisse de peinture, ce n'est pas encore pour nos vieux Ombriens une grande préoccupation; avant le Pérugin, l'école ombrienne ne semble guère avoir connu le souci des belles colorations. Tout l'intérêt réside dans la composition et la valeur

1. Ce tableau de Tommaso a été publié par Alinari, n. 5394. — Ce que l'on sait de Tommaso se réduit à très peu de chose. De sa naissance et de sa mort, toujours rien. En 1447, un document nous apprend qu'il demande à la commune l'autorisation nécessaire pour exécuter certains travaux devant sa maison qui menaçait ruine. De 1451 à 1453, il travaille au Vatican, où il décore toute une salle, avec un traitement assez élevé, sept ducats par mois et, en plus, la nourriture et le logement. E. Muntz, *Les Arts à la cour des Papes,* I, pages 93 et suiv. — Le tableau que nous étudions est notablement antérieur, puisqu'il aurait été exécuté en 1430, pour Rinaldo di Corrado Trinci, le dernier seigneur de Foligno. L'inscription qu'on y lit n'est pas du temps, mais il paraîtrait qu'elle fut copiée d'une autre plus ancienne, et contemporaine, ou à peu près, du tableau. On attribue encore à Tommaso un certain nombre d'œuvres, mais sur l'authenticité desquelles on est loin d'être absolument fixé. Je citerai seulement un groupe de peintures, à Foligno, près de l'église de San-Salvatore, et une *sainte Barbe* de la pinacothèque, avec cette ancienne inscription : *Sancta Barbara a facta fare lu conventu de sancta Catherina per loro divotione.*

expressive des lignes. Ici le visage de la Madone est certainement moins conventionnel que dans la majorité des peintures de l'époque. Je découvre même une certaine grâce dans ce voile léger, retenu par une couronne sur le haut de la tête, puis, retombant, toujours souple et gracieux, symétriquement, sur les deux épaules. Je passe encore sur l'incroyable maladresse de ces mains grossières, dont les doigts, immensément longs, viennent commencer presque à la hauteur des poignets : les peintures de l'époque m'ont trop habitué à ces énormes battoirs, à peine articulés, pour que je n'aie la sagesse, ici encore, d'en prendre assez facilement mon parti. Mais ce qui est bien nouveau, ce qu'on ne rencontre pas tous les jours, même dans les peintures les plus naïvement traitées, c'est un Enfant Jésus dans le style de l'inoubliable Bambino de notre vieux peintre folignate. Il ne faut pas essayer d'analyser son action : elle est vraiment trop compliquée. Cela n'empêche qu'on s'oublie à la chercher longuement, car elle nous semble toute pleine de subtiles intentions. Que veut-il donc bien faire, ce petit Jésus à genoux, comme il est, sur les jambes de sa mère, penché à droite vers un petit oiseau avec lequel il semble jouer, cependant qu'il essaie, par un mouvement brusque, de se retourner vers la gauche, dressant avec maladresse sa grosse tête, lourdement nimbée et posée sans art sur de trop petites épaules? A dire vrai, je n'ai su le deviner. Mais je vois bien que le peintre qui le représentait ainsi n'était plus un simple copiste des traditionnelles images consacrées par l'art de Giotto. Il avait, lui aussi, comme les vrais poètes, vu dans un rêve, qui était bien le sien, je ne sais quelle action, naïve ou tendre, d'un saint Bambino que tenait dans ses bras une grave et pieuse Madone. Il n'a pas su le dire, cela est de toute évidence. Mais combien je lui sais déjà gré d'avoir eu la bonne fortune de le rêver! Avec un peu plus de pratique, il ne pouvait manquer de trouver les moyens d'expression par lesquels disant tout ce qu'il pense, et comme il pense, un faiseur de peintures commence à devenir un véritable artiste.

Si intéressant que soit ce tableau, je ne saurais cependant y découvrir la marque d'un talent extraordinaire et vraiment puissant. L'inspiration d'Ottaviano Nelli y est encore trop sensible. C'était toujours la célèbre *Madone du Belvédère*, mais plus maladroite,

moins charmante, quoique plus curieuse, peu faite, en définitive, pour inquiéter sérieusement le vieux maître qui, précisément en cette année 1424, signait, à Foligno même, la belle *Crucifixion* du palais des Trinci. J'aime à croire que Bartolomeo allait encore quelque peu à l'école, quand il peignit sa Vierge et son Bambino, sans doute une de ses premières œuvres, je veux dire la moins parfaite, bien que nous soyons réduits à le juger seulement d'après elle. Il était jeune alors. Il dut faire des progrès, et certainement ils furent considérables, puisqu'un jour le Pape lui fit l'honneur de l'appeler à Rome pour y peindre au Vatican, en compagnie du Pérousin Benedetto Bonfigli. Je doute cependant qu'il en ait fait assez pour avoir été capable de séduire, vers 1455, le jeune Pérugin, à la recherche du maître de ses rêves. Il y en avait alors, en Ombrie, d'aussi excellents et probablement de meilleurs. Bonfigli, en tout cas, dont nous avons parlé au chapitre précédent, était un aigle auprès de lui : il le dut, avant tout, à son culte mieux compris de la nature et de la vérité.

II

NICCOLÒ ALUNNO

Il faut avouer, toutefois, qu'auprès de Niccolò Alunno, le plus célèbre des peintres folignates, le réalisme de Bonfigli paraît encore timide et très effacé. Il n'en est que plus délicat, et je me garderai bien de le regretter. A force de vouloir être énergique, le réalisme de l'Alunno devient trop souvent brutal et ne laisse plus assez de place à la vérité, celle du moins dont l'art religieux semble avoir besoin. Heureusement pour lui, il s'est laissé parfois, lui aussi, emporter par le rêve, surtout quand il créait ses ravissantes figures d'anges et de chérubins : alors, il faut bien l'avouer, c'est un tout autre artiste que Bonfigli, encore qu'il paraisse peut-être moins céleste. On n'hésite plus à le placer bien avant tous les peintres ombriens de la même époque, tout à côté du Pérugin et quelquefois même au-dessus de lui ; car, dans toute son œuvre,

il n'y a rien qui fasse tache et sente, d'aucune façon, la décadence ou la décrépitude.

Niccolò Alunno — *Niccolo di Liberatore* de son vrai nom — fut, en effet, à tout point de vue, un peintre ombrien très peu semblable à tous ses confrères du même pays. Né aux environs de l'année 1430, selon M. Adamo Rossi, un peu plus tard, à mon avis[1], mort à la fin de la seconde année du XVI[e] siècle, au bon moment, il n'eut point l'humeur vagabonde de tous les grands peintres ombriens de son époque. Sa vie, comme ses œuvres, appartient presque exclusivement à Foligno, sa patrie.

Il est mêlé de très près aux affaires municipales et s'en occupe activement, qu'il s'agisse de négocier la reddition de la ville au terrible César Borgia, d'inventer un contrôle plus efficace dans

1. Cette discussion a son importance à cause de la nécessité où nous serons plus tard de rechercher dans quelle mesure l'Alunno a pu concourir à l'éducation du Pérugin. Quand M. A. Rossi propose l'année 1430 (*Lib. cit.*, p. 20), il s'appuie sur ce que : 1° en 1458, Niccolò Alunno travaillait hors de Foligno et signait un tableau à Deruta ; 2° qu'en 1480 il avait un fils déjà assez âgé pour être un des prieurs de la ville. — Mais, pour avoir eu un fils, Lattanzio, élu en 1480 *priore novello*, cela prouve-t-il d'une façon décisive qu'en 1480 Lattanzio avait plus de 20 ans et son père plus de 40 ? M. A. Rossi aurait dû nous renseigner plus exactement sur les conditions d'âge nécessaires pour recevoir cette dignité : mais il a omis de le faire, et ainsi son argument ne porte qu'à moitié. Il marie Niccolò en 1452 environ, toujours pour vieillir davantage le *priore novello* de 1480 ; est-ce encore bien légitime ? D'autant plus qu'épousant sa jeune voisine — lire les documents, — on peut supposer une affection de jeunesse et le marier bien vite, au besoin vers ses vingt ans. On le voit, M. A. Rossi veut absolument vieillir l'Alunno, tout le contraire de moi, qui aurais grand besoin de le rajeunir. Je n'insisterai pas sur le premier argument qui, à mon avis, ne prouve rien. Car l'Alunno, pour signer un tableau, n'a pas eu besoin d'attendre ses 28 ans. Voici d'ailleurs la règle à laquelle je me tiens ordinairement dans cette question des origines d'un peintre ombrien. Entre 20 et 25 ans, il crée sa personnalité ; plus tôt cependant si son originalité est très puissante — et c'est le cas de l'Alunno, — plus tard, au contraire, quand le tempérament est moins ardent, — et ce fut, je suppose, le cas du Pérugin. — Ajoutez à cela que l'Alunno ne semble pas avoir été poussé par les nécessités matérielles de la vie à faire, comme tant d'autres peintres d'Ombrie, de la peinture industrielle. Il appartenait à une famille aisée et même à la noblesse, puisqu'il nous parle, quelque part, des armes de sa famille. En résumé, je le ferais naître volontiers entre 1433 et 1438. Cependant, pour ne pas risquer d'établir toutes mes inductions sur une hypothèse aussi fragile, je raisonnerai sur les dates proposées par M. A. Rossi : je considère donc Niccolò Alunno comme plus âgé que le Pérugin d'une quinzaine d'années.

l'administration des deniers publics, ou, tout simplement, de choisir, pour le service municipal, un habile médecin. Son nom reparaît très souvent dans les listes authentiques des magistrats de Foligno. Ce fut, à n'en pas douter, un homme extrêmement pratique, et qui portait, dans les questions d'administration, le même soin méticuleux avec lequel il arrêtait, pour ses tableaux, l'anatomie de ses saints ou la disposition de ses biens, dans ses testaments.

Il fut donc casanier, presque toujours fidèle à la résidence, aimant surtout à travailler chez lui, dans sa maison de la petite place de Sant' Agostino, où il possédait probablement un atelier assez spacieux pour abriter les panneaux de ses grands retables d'autel. Il consent bien à en peindre quelques-uns pour les villes voisines, à condition toutefois qu'on vienne les prendre, tout à fait terminés, dans son atelier de Foligno. De même, il en commandera parfois les cadres compliqués à des étrangers, par exemple aux habiles ouvriers de Montelupo ; mais n'allez pas croire qu'il se soit dérangé pour cela. Chez lui, toujours à Foligno, il en a dessiné et peint soigneusement les devis ; il fait venir dans son atelier le maître ébéniste, il lui confie ses dessins avec la commande, par-devant notaire, sous l'obligation de lui rapporter le tout, dessin et cadre, dans sa maison de Foligno. Pendant ce temps, bien tranquille, il travaillait lentement à colorier ses petits panneaux, avec le soin méticuleux d'un artiste graveur, toujours penché sur la planche de cuivre qu'il fouille de son burin. Sa patrie a donc bien raison de le réclamer avec une insistance jalouse : il fut en effet, et dans toute la force du terme, le peintre de Foligno[1].

Déjà même, et rien que par ses notes extérieures, son œuvre ne

1. Tous les documents auxquels je fais allusion ont été réunis par M. Adamo Rossi dans son étude *I Pittori di Foligno*, Perugia, 1872 (tirage à part de ses articles dans le *Giornale di erudizione artistica*). — Quelques notes furent ajoutées dans la nouvelle série du même : vol. I, page 67, 1883. — Pour l'étude pittoresque du peintre, cf. plus spécialement Crowe et Cavalcaselle, op. cit., IV, 1, pages 136-146, et Frenfanelli Cibo, *Niccolo Alunno e la Scuola umbra*.

FIG. 48. — Niccolò Alunno, *Premier retable du Vatican*. Alinari, n. 7669. Cf. page 204, note 1.



Cl. Alinari.

FIG. 48. — **Niccolo Alunno**, *Premier retable du Vatican.*

ressemble pas à celle de ses confrères ombriens, non seulement à cause de son caractère, mais aussi par son manque d'universalité. Il décore bien quelques bannières de confréries, mais il est avant tout peintre de retables pour des autels et n'aime pas à travailler sur les murs des églises : du moins, s'il l'a jamais fait, nous ne saurions parler de la valeur de ses fresques, car rien n'en reste aujourd'hui[1]. Voilà qui limite singulièrement son activité et nous aide à pénétrer, peu à peu, dans l'intimité de son talent.

Il lui faut des travaux dont il puisse caresser amoureusement le détail infini. Ses grands retables, il les divise en une multitude de petits panneaux — je vais parler de celui du Vatican, où il y en a soixante et onze, tout simplement — qui forment à eux seuls un tout pouvant se suffire à lui-même, scène ou portrait, et auxquels

1. Que Niccolò Alunno n'ait pas été un peintre de fresques, voilà qui me semble intéressant à constater. Il est, en cela, aux antipodes du Pérugin. On le devinerait rien qu'à étudier leur vie : car si l'un fut extrêmement casanier, l'autre, au contraire, ne cessait de courir les grands chemins. Il faut, cependant, avant tout, consulter le catalogue des œuvres. Sur les 33 ouvrages que lui reconnaît M. Adamo Rossi — 16 authentiques, 17 simplement attribués, — je note deux fresques, seulement, et ce ne sont pas des œuvres authentiques. J'ajouterai que leur attribution me paraît contestable. D'abord la *Pietà* de San-Severino : c'est une fresque très peu importante, placée sur la façade d'une maison particulière et peu caractéristique. Aussi F. Cibo n'en parle point dans son catalogue ; et il n'aurait pas manqué de le faire, si l'attribution lui eût paru suffisamment raisonnable. — La question est surtout importante à propos des fresques de *Santa-Maria-in-Campis*, près de Foligno. Je les ai bien étudiées, mais sans parvenir à y reconnaître la trace de l'Alunno. Je m'empresse d'avouer que cela ne serait pas suffisant — en vertu d'un principe sur lequel je m'appuie souvent dans la suite, — car l'Alunno pouvait y peindre selon la méthode et l'esprit de quelque peintre d'alors, plus en renom que lui. On pourrait encore moins le contester, si l'authenticité de ces peintures était bien établie. Mais l'est-elle? Qu'on suive la discussion dans l'ouvrage de Crowe et Cavalcasselle (lib. cit., II, p. 595) et de F. Cibo (lib. cit., p. 62 et l'appendice, p. 91). Il ne s'agit plus de la collaboration du peintre qui, *alors très jeune, giovanissimo*, peignait avec Matteo di Gualdo et Mezzastri. S'il était *giovanissimo*, je ne m'explique pas très bien que, seul, il y ait mis son nom, et en *lettres d'or*, s'il vous plaît ! C'est du moins ce que nous raconte le vieil auteur, Durante Dorio, d'où F. Cibo tire ces renseignements, car, de nos jours, cette inscription n'existe plus. L'authenticité de ces peintures est donc plus que douteuse. A vrai dire, la seule fresque de l'Alunno bien authentique — et encore ! — serait celle, *aujourd'hui disparue*, qu'il peignit, raconte Vasari, sur la façade de Sainte-Marie-des-Anges, à Assise. Cela ne peut suffire pour faire de lui un peintre de fresques. Il faudra, plus tard, ne pas l'oublier.

donnera seulement l'unité l'architecture, très soignée d'ailleurs, de ses cadres romano-gothiques. Il ne faut donc pas trop chercher dans ses œuvres les rares qualités des grandes compositions d'ensemble.

Le tempérament artistique, sans doute, ne lui manquait pas, qui lui aurait permis d'y réussir aussi bien qu'un autre ; et les histoires de ses petites prédelles suffiraient amplement à le prouver. Mais, d'habitude, il ne s'en soucie guère, et sa grande préoccupation est de créer des êtres qui, individuellement, aient le genre de beauté qu'il rêvait pour eux, indépendamment de celle à laquelle il songeait pour leurs voisins.

Ce n'est pas chez lui impuissance, mais dédain. Il est surtout individualiste, peut-être, et précisément, parce qu'il sait mieux que les autres pénétrer le type à travers les notes particulières de l'individu. Si la plupart de ses petits panneaux, au lieu d'avoir été conservés tous ensemble dans le grand cadre qui leur donne une unité artificielle, se trouvaient davantage répandus dans les différentes galeries de l'Europe, on n'aurait pas mis si longtemps à s'apercevoir que Niccolò Alunno, à sa manière, est un merveilleux peintre de portraits.

Non point, cependant, peintre de caractère et « métaphysicien plus encore que poète », comme Fromentin le dit avec tant de justesse de Rembrandt ; car il s'intéresse aux corps et à leurs attitudes, tout autant qu'à l'esprit qui les anime et leur donne le mouvement. Ses généralisations, par-dessus l'individu, ne vont guère qu'au type, à la classe : il est peintre de mœurs plus que de caractère. Et ce n'est pas la moindre des raisons pour lesquelles, philosophe un peu superficiel, il ravit si facilement les artistes et les poètes.

Pour mieux entendre tout cela, voyez, par exemple, comme il a compris le retable du Vatican, celui qu'il peignait, en 1446, pour les Bénédictines de Montelpare : c'est une de ses œuvres les plus anciennes, où nous pourrons donc discerner, mieux que dans les ouvrages postérieurs, les vraies tendances de son talent[1]. Le

1. Le Vatican possède deux retables de l'Alunno. Dans le premier, le plus petit, au panneau central, le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, debout, et la Madeleine à genoux. Aux panneaux latéraux, quatre saints,

FIG. 49. — Niccolò Alunno, *Le grand retable du Vatican.* Alinari, n. 5390.



Cl. Alinari.

FIG. 49. — **Niccolo Alunno,** *Le grand retable du Vatican.*

tableau, à peu près carré, avec trois mètres environ de chaque côté, est subdivisé, nous l'avons dit, en soixante et onze petits panneaux. C'est beaucoup. Mais il ne faut pas s'en plaindre : il y a tel de ces petits cadres qui est, à lui seul, une merveille d'observation fine, délicate, d'une gaieté ou d'un pathétique extraordinaires. Dans cette pinacothèque du Vatican, où se trouvent cependant bon nombre d'œuvres capitales, j'ai toujours remarqué que celles de l'Alunno, beaucoup plus que les autres, avaient le don d'intéresser les visiteurs, et non pas seulement parce qu'elles intriguaient leur curiosité. De toute la galerie, c'est, sans aucun doute, le retable du vieil Ombrien qui fait le plus causer.

Devant la *Transfiguration* et tant d'autres chefs-d'œuvre, on a besoin de se taire, pour admirer en silence et mieux entrer en communion avec leurs sublimes inventeurs. On est plus à l'aise avec Niccolò Alunno : on comprend de suite que son art est plus près de nous. Ses inventions ne semblent pas extraordinaires ; elles nous sont déjà connues et nous plaisent par cela même que, du premier coup, elles nous paraissent extrêmement familières. Soyez bien persuadés que les deux jeunes hommes qui lui ont servi pour ses grandes figures de saint Georges et de saint Sébastien, il les avait choisis parmi les pages qui réalisèrent alors, à ses yeux, par la splendeur de leurs costumes et l'attitude la plus gracieuse, l'idéal

debout. Tout à fait dans le haut, *la Résurrection* ; je passe sur les autres détails, car ce n'est pas ce tableau que j'étudie. Il est postérieur au retable de Montelpare et moins caractéristique de la première manière de l'Alunno. — Celui-ci est beaucoup plus considérable ($2^{m}90$ sur $2^{m}80$), signé et daté : *Nicholavs Fvlginas MCCCCLXIIIIII.* Au centre, *le Couronnement de la Vierge*, en haut, *la Pietà.* Dans le bas, une double prédelle, et, sur les côtés, deux rangs de panneaux latéraux, sans compter deux autres plus petits qui remplissent les pignons gothiques, jusqu'à la hauteur de la Pietà, ce qui donne donc ici, en comptant la hauteur, six étages de panneaux de différentes dimensions. On ne s'attend pas à ce que je les décrive. Je note simplement que les six grands panneaux latéraux contiennent des saints, d'abord en pied, puis en demi-figure. A la première prédelle, les douze apôtres ; des saintes, à la seconde. Dans le haut, des chérubins, puis, au-dessus, des demi-figures de saints ; tout autour du cadre, quatorze figures, très petites, mais extrêmement soignées, de saints représentés en pied. On parle quelquefois de l'extrême division des tableaux de la primitive école flamande : mais l'*Agneau mystique* des Van Eyck, à Gand, ne compte que vingt panneaux, y compris les revers. Si le nombre des personnages y est plus considérable, c'est à cause des scènes qu'il contient : ici, au contraire, nous ne trouvons guère que des personnages isolés.

de la jeunesse : et nous pensons, avec lui, qu'il était difficile de mieux trouver. De même il a fréquenté les savants et les érudits, pour être capable de nous donner ces figures, si délicieusement comiques, des quatre vieillards cherchant dans leurs antiques bouquins, et dont l'un surtout, celui qui est armé d'énormes lunettes, est une merveille d'observation vraie et vécue.

N'est-il pas quand même un grand poète, un moraliste à la façon de Molière ? S'il nous semble parfois grotesque — je ne veux pas dire plein de malice, — n'est-ce pas simplement à cause de l'impitoyable justesse de ses observations? Et quand il fait pleurer ses délicieux chérubins, avec leurs postures tourmentées ou s'essuyant les yeux dans un grand linge blanc, si nous avons la tentation de sourire, à qui la faute ? Est-il si bien prouvé que les grandes douleurs n'ont point de larmes? — Mais l'Alunno, non plus, n'a pas méconnu les douleurs muettes, et je ne sais rien de plus pathétique que le geste navré avec lequel, penchant tristement leur tête blonde, ses anges parfois joignent les mains et les laissent, pleines de désespoir, retomber sur leurs genoux !

Si charmante que soit cependant cette peinture du Vatican, je dois m'empresser d'ajouter que ce n'est pas le chef-d'œuvre de Niccolò Alunno. Son talent, en effet, devait s'élever encore plus haut, et les ouvrages postérieurs nous révèlent, chez lui, des ressources que le retable du Vatican nous permettait à peine de soupçonner. On a souvent dit qu'il était le peintre élégiaque de l'Ombrie ; j'aimerais mieux toutefois caractériser par un autre mot le spiritualisme profond qu'en avançant dans la vie il imprime de plus en plus à ses personnages. Sa religion, comme sa peinture, n'a rien de vague ni de flou, et les contours en sont vivement arrêtés. C'est une piété ferme et à laquelle je ne puis faire qu'un reproche, celui d'avoir trop voulu s'exprimer. A cause de cela nous avons parfois la tentation d'en sourire, et c'est grand'pitié pour nous, qui ne comprenons plus guère que la religion de la mélancolie.

Il faudrait encore noter, dans les œuvres de la maturité de notre peintre, une tendance bien remarquable à s'oublier dans des inventions d'une grâce exquise. Ses Madones resteront toujours graves et sérieuses, sinon mélancoliques. Mais ses anges et ses chérubins deviennent de plus en plus délicieux. Je ne sais si la peinture reli-

gieuse a inventé quelque chose de plus charmant que la double couronne d'angelots dont le peintre folignate, dans un de ses tableaux de l'église San-Niccolo, a entouré la Vierge, comme d'un cadre vivant, cependant que son Fils la reçoit dans le ciel. J'en veux parler avec quelque détail, bien qu'il ne soit pas un des tableaux importants de notre peintre, ni même des mieux documentés. Mais il en est peu de plus charmants et, de même que la bannière de la pinacothèque de Pérouse, il faudrait lui donner ces peintures, ne serait-ce qu'à cause de l'impossibilité de mettre, au-dessous, un autre nom que le sien.



FIG. 50. — **Niccolo Alunno,** *Madone d'Albani.*

Rien que des choses exquises dans ce délicieux tableau. Il faudrait les louer toutes également, pour faire bien comprendre tout ce que le talent de l'Alunno contenait de qualités à la fois fortes et charmantes. Cette lourde guirlande de feuillage, appuyée alternativement sur des urnes ou des médaillons avec des demi-figures, soutenue comme elle l'est, aux extrémités, par quatre génies, avec de grands boucliers, ne forme-t-elle pas déjà une de ces prédelles comme on n'en voit pas beaucoup dans les retables de nos vieux peintres d'Ombrie ? Le tableau, qui n'est plus construit selon la

formule compliquée des anciens ouvrages, représente, dans le haut, la Vierge, entourée de séraphins et couronnée par son divin Fils, alors que, dans le bas, au milieu d'un beau paysage, elle est suppliée par deux saints, à genoux, saint Bernardin de Sienne et saint Antoine de Padoue. Malgré quelques détails conventionnels, ce paysage n'est-il pas délicieux, et les scènes qui le remplissent traitées avec un amour et une vérité rares? Dans le saint Georges que j'y trouve, terrassant le dragon, il m'avait toujours semblé voir le modèle dont Raphaël s'était inspiré dans le petit tableau si connu du musée du Louvre, et cela bien avant d'avoir lu, dans une note de M. Müntz, que M. de Liphart lui avait fait une remarque semblable[1]. Et il n'eut pas besoin, afin de le rendre plus parfait, d'aller étudier, au moins pour le mouvement, les chevaux antiques de Monte Cavallo. Pour le saint Bernardin à genoux au premier plan, on est tout d'abord quelque peu étonné par l'exagération évidente de sa tendresse et de son admiration. On s'y habitue, toutefois, et bientôt on ne lui en veut plus de manifester ses sentiments avec plus d'exubérance que le grave ermite qui est à ses côtés, moins susceptible de vives émotions, et qui abrite ses yeux avec sa main, pour ne pas être trop ébloui par le merveilleux spectacle qu'il aperçoit dans le ciel. C'est là, en effet, que se passe tout le drame.

Les mains croisées sur la poitrine, la Vierge, à genoux, son corps perdu dans les plis d'un grand manteau, reçoit de son Fils la couronne qu'il dépose amoureusement sur sa tête, inclinée, et avec un beau geste bénissant. Je ne veux pas insister sur l'austère beauté, presque trop sévère, de ces deux visages, sur le naturel non plus des mouvements, et la vie qui anime plus particulièrement les mains aux longs doigts effilés et parlants. Il y a quelque chose, dans ce tableau, qui me ravit encore davantage. Autour de la Vierge et de son Fils, formant une double couronne, une troupe nombreuse de chérubins vient, en effet, d'arrêter son vol : vous n'avez bientôt plus d'yeux que pour les regarder, tellement ils réa-

1. E. MUNTZ, *Raphaël*, page 144, note 1, 2e édit., Hachette, 1886. Etant données les petites dimensions du *saint Georges* de l'Alunno, il est bien évident que, sur une photographie, de pareilles remarques perdent de leur autorité. Je n'y insiste pas.

lisent avec bonheur ce que vous avez jamais rêvé de plus naïf, de plus rare et de plus charmant.

Ils sont là vingt, si j'ai bien compté. La première couronne est



FIG. 51. — **Niccolo Alunno,** *Anges et Madone.* Détail d'un retable d'autel.

formée des plus jeunes. L'expression de leur visage, je l'avoue, manque un peu de variété : mais il ne faut pas s'en étonner. Ils sont tous si jeunets! Leur tête ronde commence à peine à se cou-

vrir de rares cheveux : on dirait les enfants au maillot d'Andrea della Robbia, à l'hôpital des Innocents de Florence. Ils ne comprennent peut-être pas encore très bien les obligations de leur métier d'anges. Mais leurs grands frères, ceux de la deuxième couronne, qui, sous leurs longs cheveux, ont beaucoup plus de raison, voyez comme ils saisissent, dans toute sa magnificence, le spectacle auquel ils ont l'honneur d'assister! Avec quelle étonnante variété ils expriment, chacun à sa manière, leurs sentiments d'amour, d'étonnement, de joie, de tendresse ou de ravissement! Est-il possible d'aimer plus tendrement que ce délicieux chérubin qui se trouve à droite et dans le haut, les bras croisés sur la poitrine et la tête inclinée ? Au-dessus de lui, c'est un gracieux blondin, aux mains qui s'ouvrent, tout étonnées : et le voilà qui se penche en avant, pour mieux voir, avec un discret sourire, épanouissant tout son visage. Un peu plus bas leur frère, un chérubin aux cheveux bruns, perdu dans une douce extase, écarte vivement ses mains, pendant que ses yeux cherchent là-haut à deviner je ne sais quel secret, et que sa bouche s'entr'ouvre pour les paroles muettes, celles du ravissement. Un autre, aux cheveux courts et les mains jointes, ressemble à un enfant de chœur bien appris, distrait cependant, car il s'oublie à regarder curieusement dans la direction du grand saint Antoine et de son haut bâton. Voilà qui vaut bien toutes les rondes d'enfants de l'Albane et les « ragoûts de grenouilles » du Corrège. Mais il ne faut pas négliger de dire que tout cela n'est pas aussi céleste que les inventions de l'Angelico, et même d'Ottaviano Nelli ou de Benedetto Bonfigli. Par un grand nombre de détails pittoresques Niccolò Alunno nous fait cesse reprendre contact avec les données de la réalité. Il est, en effet, un profond naturaliste et, jusque dans ses rêves les plus surnaturels, il garde sans cesse un perpétuel souci du vrai.

Nous le verrions encore davantage si nous devions étudier la totalité de son œuvre. Mais il ne faut pas perdre de vue le but que nous nous proposons, à savoir l'étude de la peinture ombrienne vers le milieu du XV[e] siècle. L'Alunno qu'il nous importe donc de considérer, le seul, en définitive, qui nous intéresse pour l'instant, c'est celui des débuts, non pas celui qui finissait glorieusement sa carrière, dans les premières années du XVI[e] siècle, alors que, lui aussi, le Pérugin arrivait au terme de la sienne, encore qu'il dût

vivre près de vingt ans, mais vingt années qui ne comptent guère dans l'histoire de son œuvre et de son talent.

Les deux peintres ne sont pas, en effet, aussi éloignés l'un de l'autre qu'on se l'imagine ordinairement. Quinze années d'âge les séparent, peut-être moins : cela ne saurait suffire, cependant, pour faire de l'un le grand ancêtre de l'autre. Il faut mettre le Pérugin, nous le dirons, beaucoup plus vite qu'on le fait habituellement sur le chemin de Florence, en tout cas pas après 1475 : il n'a donc pas suivi la période la plus glorieuse de Niccolò Alunno, sinon de loin. S'ils se sont connus — et tout nous porte à le supposer, — ils se sont séparés assez jeunes, poursuivant leur route, chacun de son côté ; il convient d'ajouter que, bien rarement, ils se sont rencontrés en chemin. Le Pérugin, qui avait semé ses œuvres dans la plupart des grandes villes ombriennes, n'a laissé à Foligno qu'un seul tableau, et c'est un tableau de sa triste vieillesse, alors qu'il n'était plus que l'ombre de lui-même.

Le seul Alunno qui intéresse donc le Pérugin, c'est bien l'Alunno de la jeunesse. Et celui-là, il ne faut pas l'oublier, c'est avant tout un réaliste plein d'énergie et de curiosité, assez semblable à ces Florentins du début du siècle qu'on a si justement appelés *les chercheurs*. Avec cette différence, cependant, que sa curiosité, moins universelle, s'attache surtout à la recherche de la vérité du corps humain et des attitudes vécues. Il n'y a qu'à regarder ses *Saint Sébastien* ou encore son *Christ à la colonne* du Louvre, pour comprendre avec quel amour et quelle persévérance il essaya d'arracher à l'anatomie ses plus intimes secrets. C'était alors, en Ombrie, une assez grande nouveauté, et l'on se demande où le vieux peintre folignate a puisé ce goût si profond de la vérité. Qui lui a donc appris à regarder d'une façon aussi patiente les gens avec lesquels il vivait, pour les peindre ensuite avec autant d'exactitude, une brutalité même qui ne manque point parfois de paraître quelque peu cruelle? Du peintre enfin qui dessinait les extrémités avec tant de perfection, j'allais dire avec un amour si passionné, on a peine à croire qu'il fut un contemporain de Benedetto Bonfigli. Il a plus que du talent. C'est, dans l'histoire de l'art italien tout entière, un des plus grands noms.

Avec Niccolò Alunno, que nous semblons éloignés des primitives traditions de l'école ombrienne! Avec d'autres peintres folignates, j'en veux nommer un, tout au moins, et ce sera *Mezzastris* — Pierantonio Mezzastri ; — nous les retrouvons au contraire dans toute leur pureté.

Sa première œuvre authentique porte une date assez tardive, puisque les juges compétents ne la mettent pas avant 1468. Mais, dix années auparavant, nous trouvons déjà, aux archives notariales, un document qui l'intéresse : cela nous permet de le faire naître peu d'années après l'Alunno, dont il fut le contemporain, et semble, d'une certaine manière, compléter le beau talent. Il s'est bien oublié quelquefois à tenter, lui aussi, du réalisme, surtout quand il raconte les histoires de sainteté. Ce ne fut toutefois qu'une exception, et il a plus de souci du rêve que de la réalité. Il est ombrien dans l'âme, peintre de murailles bien plus que de tableaux — nous n'en connaissonspas un seul de lui, même parmi les œuvres qui lui sont simplement attribuées — racontant, quand on le lui demandait, l'histoire des saints, comme il le fit, par exemple, à Assise, dans la chapelle de Sant'Antonio, où se trouvent les plus importantes de ses œuvres et aussi les plus remarquables, mais aimant avant tout à représenter la Madone, seule avec l'Enfant ou entourée de quelques bons saints.

Nous avons de lui, dans ce genre, des œuvres tout à fait charmantes, les deux fresques, par exemple, rapportées sur toile, qui se trouvent maintenant dans la pinacothèque de Foligno. Elles sont d'un art bien personnel et suffiraient à prouver que Mezzastris, même à côté de Niccolò Alunno, occupe une place honorable dans l'histoire de la peinture ombrienne et de l'École de Foligno.

D'autres peintres encore, sans compter les artistes anonymes, mériteraient d'avoir leur place dans ce rapide résumé. Il nous faut cependant les négliger, mais en nous réservant toutefois, quand le besoin s'en fera sentir, de les invoquer en bloc. Il est toujours prudent de conserver, dans cette étude entièrement délicate, tout au fond de son cœur, le culte des dieux inconnus.

FIG. 52. — **Mezzastris,** *Madone avec des Anges et deux Saints.* **Alinari,** n. 5389. Type des fresques que Mezzastris a placées fréquemment au tympan des portes.



Cl. Alinari.

FIG. 52. — **Mezzastris,** *Madone avec des Anges et deux Saintes.*

NOTE SUR LES PEINTRES DE FOLIGNO

Nous avons cru pouvoir conserver à cette étude sur les peintres de Foligno la forme sous laquelle elle avait paru dans la revue de l'Université catholique de Lyon. (Cf. *L'Université catholique*. Nouvelle série, tome XXIII, 15 novembre 1899, pp. 432 et suiv.) On nous saura peut-être gré, néanmoins, d'y joindre quelques notes complémentaires.

I. Histoire documentaire de Niccolo di Liberatore. — Nous la résumons brièvement, d'après M. Adamo Rossi dans son livre *I Pittori di Foligno*... Perugia, 1872, pp. 20-31. — 1458, tableau de Deruta; — 1465, tableau aujourd'hui à la Brera (la partie centrale est gravée page 121 de ce volume); — 1466, tableau de Montelpare, un des deux du Vatican (cf. fig. 49 et le texte); — 1467, Niccolo siège au conseil de Foligno; — 1468, tableau de San-Severino; — 1468, bannière de San-Gregorio d'Assise; — 1470, commande les panneaux d'un retable; — 1471, tableau de Gualdo; — 1471, est conseiller; — 1472, est inscrit parmi les éligibles à la charge de prieur; — 1473, est conseiller; — 1473, sa candidature au priorat échoue; — 1474, achète de la terre; — 1474, sa femme hérite du peintre Pietro Mezzaforte, dont elle était la fille; — 1475, tableau aujourd'hui à la villa Albani (nous en avons reproduit la partie centrale, fig. 50); — 1477, un accord de peu d'importance pour des affaires domestiques; — 1478, conseiller; — 1480 et 1481, conseiller; — 1482, tableau d'Arcevia; — 1483, obtient de creuser une citerne près de sa maison; — 1483, tableau de Nocera; — 1487, tableau de Santa-Chiara d'Aquila; — 1489, conseiller; — 1490, marie sa fille Agnès; — 1491, tableau votif pour Todi, aujourd'hui perdu; — 1492, tableau de San-Niccolo, dont la prédelle est au Louvre (gravé plus bas, fig. 53); — 1493, 1496, conseiller; — 1497, bannière de Terni; — 1498, 1499, conseiller; — 1499, tableau de la Bastia; — 1501, fait partie de l'ambassade envoyée à César Borgia; — 1502, tableau de San-Bartolomeo di Marano, qu'achèvera son fils Lattanzio (gravé à la fin de ce volume); — 1502, 21 janvier, consul de la *Compagnia della Croce*; — 1502, 25 janvier, testament de Catherine, sa femme; — 1502, 12 août, son propre testament; — 1502, 18 août, codicille ajouté à son testament; — 1502, 1er décembre, ses enfants se divisent ses biens.

II. L'œuvre de Niccolo Alunno. — Nous ne l'avons fait connaître qu'en partie. Exception faite de ce que nous avons dit (page 112) du tableau de Milan, nous ne parlons guère que de ses œuvres à Rome et à Foligno. Du moins, nos gravures et notre texte permettront de connaître cette partie de son œuvre, puisque nous publions les deux retables du Vatican et la partie centrale du tableau d'Albani, le grand retable de San-Niccolo, à Foligno,

avec un détail du second retable de San-Niccolo (fig. 54 et fig. 51) et le *Martyre de saint Barthélemy* (Cf. Conclusion). On aura un type de ses *Bannières* dans l'*Annonciation* de la pinacothèque de Pérouse. Cela nous paraît suffisant pour prendre une idée assez complète de l'œuvre de cet artiste. Mais je m'empresse d'ajouter qu'elle est beaucoup plus considérable.

Parmi ses autres ouvrages authentiques, je signalerai en premier lieu le tableau à deux faces, provenant d'Arcevia, actuellement à la pinacothèque de Bologne. Il représente, d'un côté, l'Annonciation avec, dans le haut, le Père éternel entouré d'anges et de séraphins, et de l'autre côté, la Vierge adorant l'Enfant et deux saints. Le tableau porte cette inscription : « Per i dulgi pregi della mia diletta m | atre et del martiro sebbasti an | o et del divoto Francesco io | benedico quisti miei confrati 1482. » Le cadre de ce tableau est d'une architecture particulièrement soignée.

Assise a encore de lui un tableau conservé dans la salle capitulaire de la cathédrale. L'ancienne bannière de *San-Gregorio* (1468) est aujourd'hui au musée de Carlsruhe. Elle représente, d'un côté saint Grégoire avec des anges et des pénitents, de l'autre, le Crucifix avec la Vierge, saint Jean et la Madeleine. Vasari parlait d'autres peintures de Niccolo à Assise : elles n'existent plus.

Le retable de *Nocera* (1483) est dans le genre de celui du Vatican. Celui de *Deruta*, le premier en date (1457), représente la Madone entourée d'anges, avec saint François et saint Bernardin. Inscription : *Jacobus Rubei de Deruta fieri fecit hoc opus pro anima sua.*

Le tableau de *San-Severino*, signé et daté (1468), a un plus grand nombre de motifs, de même que celui de *Gualdo* (1471).

On trouvera le catalogue le plus complet de l'œuvre de l'Alunno dans l'ouvrage, déjà cité, d'Adamo Rossi.

III. Histoire documentaire de Mezzastris. — 1458, il achète une vigne ; — 1467, donne quittance d'un paiement ; — 1471, peint la lunette au-dessus de la porte du monastère de Santa-Lucia, ouvrage encore existant, daté et signé : *Opus Petrus Antonius Mesastris de Fulginei pinscit 1471* ; — 1475, fait une vente de bois ; — 1476, une autre d'un terrain ; — 1478, reçoit un paiement de quatre florins ; — 1480, loue un terrain ; — 1480, fait partie du conseil des centumvirs ; — 1486, peint la Madone de l'église de l'hôpital, aujourd'hui à la pinacothèque de Foligno ; — 1499, Madone avec saint Jean-Baptiste et saint François d'Assise, aujourd'hui à la pinacothèque ; – 1500, testament de sa femme ; — 1500, son propre testament. « Il laisse *pro communi judicio anime sue*, cinq solds ; autant *pro male oblatis incertis* ; dix florins au monastère de Santa-Lucia ; de même dix florins pour la fabrique de San-Francesco ; cinq à la confraternité du *Corpus Domini* ; deux cents *jure institutionis et pro dote* à sa fille Orsellina, avec une belle jupe de couleur violette, un supplément de dot de deux florins et demi, plus, en cas de

FIG. 53. — Niccolo Alunno, *Le grand retable de San-Niccolo.* **Alinari, n. 5390. La prédelle de ce retable est au Musée du Louvre.**



Cl. Alinari.

FIG. 53. — Niccolo Alunno, *Le grand retable de San-Niccolo.*

veuvage, tout le nécessaire dans la maison du testateur, son frère Bernardino, légataire universel, étant chargé de veiller sur la dot et sa propre personne. » Ad. Rossi, lib. cit., p. 42.

IV. Œuvres de Mezzastris. — On connaît de lui cinq ouvrages authentiques. La décoration de la chapelle des pèlerins, à Assise, est de beaucoup le plus important. A la voûte, des anges. A droite, en entrant, deux miracles de l'apôtre saint Jacques. A gauche, saint Antoine distribuant des aumônes aux pauvres. Au-dessus de la porte d'entrée, Dieu bénissant, avec des anges. J'omets les autres détails. L'ouvrage est signé et daté.

Je regrette beaucoup de n'avoir pu faire graver la fresque de Mezzastris, connue sous le nom de *La Maestà bella*, représentant la Vierge assise, adorée par deux anges et quatre saints.

La gravure n. 54 représente, d'après Rosini, la fresque de Santa-Lucia. Nous avons pensé qu'il serait intéressant de pouvoir rapprocher cette traduction d'une reproduction directe de la même fresque d'après la photographie de M. Alinari.

Adamo Rossi donne une liste de six autres ouvrages simplement attribués. Il y aurait lieu d'augmenter ce nombre, surtout si la fresque qu'on lui attribue à Montefalco — dont ne parle pas Adamo Rossi — est vraiment de lui : elle le fait connaître, en effet, sous un jour tout nouveau. Partant de là, on pourrait s'en autoriser pour lui attribuer d'autres fresques anonymes de la région de Foligno.



FIG. 54. — **Mezzastris, Fresque.**



CHAPITRE IV

Les Peintres étrangers

I. LES FLORENTINS. — Fra Angelico. — Benozzo Gozzoli. — Fra Filippo Lippi. — Ghirlandaio. — Luca Signorelli.
II. LES SIENNOIS. — Chronologie de l'Ecole siennoise. — Son influence en Ombrie est antérieure à 1450.
III. LES FLAMANDS. — Analogies de caractère entre les œuvres flamandes et ombriennes.

Nous avons montré jusqu'ici comment l'Ombrie artistique, vers le milieu du XVe siècle, avait des éléments nationaux tout à fait honorables : il n'y a plus besoin d'y revenir. Mais nous devons parler des éléments étrangers qui s'y trouvaient également, et considérer, avec une attention particulière, les peintres qui y ont laissé des traces plus importantes de leur passage. Ce furent surtout des Florentins ; mais on y trouve aussi des Siennois, et même des artistes de Flandre. Nous en dirons quelques mots, dans la mesure où cela nous semblera nécessaire pour résoudre, plus tard, le problème des origines de l'art du Pérugin.

I

Vers l'année 1455, au moment où le Pérugin quittait Città della Pieve pour commencer son noviciat artistique, Florence inaugurait la période la plus brillante de son histoire. Elle est trop connue pour que nous ayons besoin d'en retracer ici les principaux événements [1].

Depuis bientôt dix années, Cosme de Médicis, le *Père de la Patrie,* tout en ne voulant paraître à Florence que le premier citoyen, y régnait en maître, sinon en tyran, protégeant, avec une magnificence toute princière, les artistes, les littérateurs et les poètes. Il ne disparaîtra que neuf ans plus tard, en 1464. Son fils, Pierre Ier, ne fait guère que passer : il meurt l'année 1469, laissant la place à ses deux fils, dont l'un sera Laurent le Magnifique, le type le plus achevé du noble seigneur de la Renaissance italienne.

Après avoir semblé un instant se laisser distancer par les architectes et les sculpteurs [2], voilà que les peintres, comme d'une seule mais splendide envolée, venaient de rattraper tout le temps perdu. C'était alors l'époque des « chercheurs », comme on a justement appelé les artistes qui, au lendemain de la mort de Masaccio, se sont mis à poursuivre, avec une persévérance infatigable, les

1. Voici les grandes divisions de l'histoire de Florence qui va de Cosme l'Ancien à Cosme Ier (1434-1537). I. Les premiers Médicis (1434-1494, 60 années) : 1. *Cosme l'Ancien* (1434-64) ; 2. *Pierre Ier* (1464-69) ; 3. *Laurent le Magnifique* et *Julien* (1469-78). Conjuration des Pazzi (26 av. 78) ; 4. *Laurent* seul, jusqu'en 1492, en tout vingt-trois ans ; 5. *Pierre II*, chassé 9 nov. 1494. — II. République (1494-1512, 18 ans) : 1. Gouvernement populaire ; mort de Savonarole 23 mai 1498 ; 2. *Soderini* (1502-12) 1. — III. Retour des Médicis (1512-27, 15 ans). 1. La crise avec les deux fils de Laurent le Magnifique, *Julien* et le cardinal *Jean*, qui devint Léon X en mars 1513 ; 2. *Laurent II* (leur neveu, fils de Pierre II) qui gouverna de 1513 à 1519 ; 3. Puis, pendant quatre ans, le cardinal *Jules de Médicis* (fils de Julien, le frère du Magnifique, le futur Clément VII, à partir de 1523) ; 5. *Hippolyte* et *Alexandre*, deux bâtards arrivés successivement à Florence, mais chassés ensemble en mai 1527. — IV. Agonie de la République (1527-1537) : gouvernement populaire ; le *siège de Florence* (sept. 1529-12 août 1530) ; le duc *Alexandre*, assassiné janv. 1537 ; Cosme Ier, premier duc de Toscane.

2. Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), Pollajolo (1425-98) et Verrochio (1435-88) appartiennent à une autre génération.

secrets les plus compliqués de l'art de peindre. Ils sont tous, plus ou moins, des naturalistes convaincus, s'inspirent des traditions de la sculpture, se préoccupent de la draperie, du paysage et cherchent à se rendre maîtres des nouveaux procédés de la peinture à l'huile. D'autres artistes, dans le même temps, commençaient à faire parler d'eux : quelques-uns même étaient bien près de devenir célèbres, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Boldovinetti. Un certain nombre de ces peintres sont venus travailler en Ombrie : il importe de ne pas l'oublier.



FIG. 55. — **Fra Angelico,** *Madone de Pérouse.*

Remarquons tout d'abord que ce fut surtout à partir de 1450. A cette date, par exemple, se placent les travaux ombriens de Benozzo Gozzoli. La *Madonna della Cintola,* actuellement au Latran, mais provenant de San-Fortunato, auprès de Montefalco, est précisément de 1450. A partir de 1452, il travaille aux fresques de l'église San-Francesco, toujours à Montefalco, l'œuvre la plus considérable que l'Ecole florentine ait laissée en Ombrie pendant le cours du XVe siècle. Sa *Madone* de Pérouse est de 1456.

Il n'y a pas lieu de faire intervenir ici le souvenir de son maître, le bienheureux Fra Angelico. Celui-ci avait bien passé onze années de sa vie dans les cités ombriennes, ou tout à côté, à Cortone ; mais ce fut tout à fait au début du siècle, de 1408 à 1419 environ. Il mou-

rut à Rome, le 18 mars 1455, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Son influence personnelle fut donc à peu près nulle sur la génération que nous étudions.

Resterait celle de ses œuvres. Elle me paraît peu considérable et fort difficile, en tout cas, à préciser. Ses *Madones*, par exemple celle de San-Domenico de Pérouse, conservée actuellement à la pinacothèque de la ville, ressemble à la plupart des tableaux analogues de l'époque. Les Madones que peignent les derniers artistes siennois n'ont pas sensiblement moins de délicatesse. Niccolò Alunno en a fait d'aussi pieuses [1]. Pour ce qui est enfin de la grâce, celles de Bonfigli en ont tout autant.

On dira peut-être que c'est à Fra Angelico que Bonfigli a emprunté le type de ses anges et jusqu'aux corbeilles de roses qu'il leur fait très souvent porter. Cela n'est pas impossible. Mais il ne s'agit pas, actuellement, de se le demander. Nous cherchons quels furent, parmi les peintres florentins venus en Ombrie, ceux dont la personnalité a pu s'affirmer avec le plus d'éclat : il ne saurait donc être question de Fra Angelico.

Benozzo Gozzoli, au contraire, y a laissé une trace plus durable. Le cycle de ses peintures de Montefalco est une œuvre considérable, où il ne se montre pas inférieur à ses peintures du palais Riccardi, de San-Gemignano ou de Pise [2].

Les plus importantes de toutes ces peintures de Benozzo Gozzoli sont les fresques du chœur, où il a raconté les *Histoires de la vie de saint François d'Assise* [3]. La verve de l'artiste s'y montre

1. Nous publions (fig. 55), la partie centrale du retable pérousin de l'Angelico. En le comparant avec les numéros 20 et 50, on verra que les Madones de Niccolo Alunno ressemblent beaucoup à celles de l'Angelico.

2. Il n'y a pas seulement les fresques du chœur, mais encore d'autres peintures, dans les bas-côtés de l'église, en particulier celles de la chapelle de la seconde travée, entièrement décorée jusqu'à la voûte, où se trouvent les Evangélistes. Cet ouvrage est signé : *Opus Benozii de Florenzia* — et daté — *constructa est hœc cappella ad honorem gloriosi Hieronimi 1452 die 1° novembris.* Gozzoli avait aussi travaillé dans les environs de Montefalco, par exemple au monastère de San-Fortunato. Il est bon de se le rappeler, afin de mieux comprendre l'importance de son influence sur les peintres ombriens de sa génération.

3. A LA VOUTE, peintures décoratives et portraits grandioses de saints. AU FOND, *Glorification de saint François.* PAROIS LATÉRALES, trois étages d'histoires, avec un quatrième où il y a des portraits. De ces *histoires* — il y en a quinze — une des plus intéressantes est la *Vision de saint Dominique.*

intarissable, comme toujours. Mais j'y trouve encore une nuance de délicatesse émue avec laquelle il est moins familier. Il ne faut pas douter que ces fresques de Gozzoli aient été longuement étudiées par les peintres ombriens de la seconde moitié du XV[e] siècle. Nous aurons à nous demander le genre d'influence qu'elles ont pu exercer sur le développement artistique du Pérugin.

Fra Filippo Lippi a fait, en Ombrie, de fréquentes incursions, mais, bien que plus âgé que Benozzo Gozzoli, à une époque postérieure [1]. Nous le trouvons à Pérouse, en 1461, faisant une expertise pour Bonfigli : cela permet de supposer qu'il y avait quelques relations antérieures. Il fut chargé, en 1466, par l'entremise de Piero de' Medici, de peindre l'abside du chœur de la cathédrale de Spolète. Il y mit, dans la coupole, le *Couronnement de la Vierge*, et, plus bas, trois autres peintures : l'*Annonciation*, la *Nativité* et la *Mort de la Vierge* [2]. Ses élèves, et en particulier Fra Diamanto, l'aidèrent pour ces peintures, qu'il ne put, d'ailleurs, achever lui-même, ayant été surpris par la mort pendant qu'il y travaillait.

Un autre peintre florentin, qui ressemble beaucoup à Benozzo Gozzoli par son heureuse fécondité, est aussi venu plusieurs fois en Ombrie : c'est le merveilleux peintre de fresques qui s'appelle Ghirlandaio [3]. Narni possède de lui un tableau des plus authentiques, le *Couronnement de la Vierge*, que le Spagna devait, dans

M. Alinari a publié l'ensemble de cette splendide décoration. Cf. Alinari. nn. 5425 à 5464. Il y a même, dans la grande édition, 43 × 33, 14 reproductions de ces fresques.

1. Né vers 1406, Filippo Lippi mourut en 1469 et précisément en Ombrie, pendant qu'il travaillait aux fresques de Spolète. Benozzo Gozzoli, au contraire, ne devait mourir qu'aux environs de 1497 : il était né en 1420. A cause de l'ingénuité de son œuvre, on a une certaine tendance à regarder Gozzoli comme beaucoup moins avancé dans le XV[e] siècle qu'il l'est en réalité.

2. Cf. Alinari, nn. 5743 à 5749.

3. *Domenico di Tommaso Bigordi*, surnommé Ghirlandaio, 1449-1494. A San-Gimignano, où Benozzo Gozzoli avait peint, de 1463 à 1467, les histoires de la *Vie de saint Augustin*, Ghirlandaio mit à son tour une des séries de fresques les plus intéressantes de son œuvre, celle où il reonte la légende de *sainte Fina* : ce fut seulement vers 1482.

FIG. 56. — **Ghirlandaio**, *Le Couronnement de la Vierge*. **Alinari**, n. 5480. Retable construit selon la formule classique de toutes les écoles, avec la scène du ciel et celle de la terre. Le Spagna a plusieurs fois reproduit ce tableau.



Cl. Alinari.

FIG. 56. — **Ghirlandajo,** *Le Couronnement de la Vierge.*

la suite, reproduire plusieurs fois. Mais cette œuvre est datée de 1486. On retrouve encore Ghirlandaio en Ombrie en 1492, où il est appelé, à Orvieto, pour réparer une mosaïque de la façade du Dôme.

Le seul énoncé de ces dates suffit à montrer qu'il ne faut point parler de lui quand on cherche les peintres de Florence qui travaillèrent en Ombrie aux environs de 1450. Il fut un contemporain du Pérugin, non point un de ses précurseurs. Ensemble ils travaillèrent aux fresques de la Sixtine. Il ne saurait être question de Ghirlandaio à propos des influences probables qui ont agi sur le développement artistique de Pietro.



FIG. 57. — **Signorelli**, *Détail de l'Enfer.*

La même remarque s'appliquerait aussi bien à LUCA SIGNORELLI[1]. C'est aux environs de 1480 que se placent ses premiers ouvrages. Nous le retrouvons à la Sixtine, en même temps que le Pérugin. Son talent se prononce, de plus en plus, dans une direction où le peintre de Pérouse n'a pas su, ou n'a pas voulu le suivre. Il ne faut

1. Né à Cortone, sur la limite septentrionale de l'Ombrie, en 1441, Signorelli y est mort en 1523. Son œuvre capitale est à Orvieto, où il peignit ces quatre grandes fresques qui constituent le cycle de la *Fin du monde*, l'Antechrist, la Résurrection des morts, l'Enfer et le Paradis (de 1499 à 1505).

pas, en tout cas, lui supposer une influence quelconque avant le dernier quart, environ, du XVe siècle.



FIG. 58. — **Signorelli**, *Tableau de Pérouse.*

Une de ses œuvres les plus anciennes est précisément un tableau qui se trouve encore actuellement à la cathédrale de Pérouse. Il représente la Vierge avec l'Enfant, entourée de quatre saints : aux pieds de la Vierge, un ange adolescent fait de la musique [1].

1. Je ne m'explique guère cette note de Bürckhardt, dans le *Cicerone* : « La

Cette figure d'ange est d'un réalisme — autant dire d'une vulgarité — qui donne beaucoup à penser. Le saint Jérôme, du moins, malgré son anatomie un peu sèche, conserve encore je ne sais quel souci de tendresse qui nous le fait, quand même, admirer.

Le tableau de Signorelli est de 1484. Nous sommes déjà sensiblement éloignés du milieu du siècle. Signorelli, avec tous les peintres de sa génération, a ressenti l'influence de Piero della Francesca. Ce dernier, qu'on l'appelle florentin ou ombrien, a été vraiment la plus haute personnalité artistique de cette seconde moitié du siècle, vers ses débuts. Avant de le montrer, il nous faut cependant indiquer, brièvement, les influences qui ont pu s'exercer parallèlement à la sienne. Les peintres de Sienne, en particulier, n'avaient-ils pas conservé en Ombrie, vers 1450, une place honorable parmi les artistes qui y travaillaient le plus souvent?

Faire dériver l'École ombrienne de l'École siennoise est une explication qui ne pouvait manquer de séduire nombre de critiques. Je suis obligé de m'y arrêter quelques instants. Je le ferai même avec un certain détail, afin de bien établir que les peintres siennois ont été mêlés d'assez près à l'histoire de la peinture ombrienne, mais que ce fut à une époque antérieure à celle dont nous nous occupons.

II

Città della Pieve est à huit kilomètres de Chiusi, et Chiusi, c'est déjà le pays siennois. Les deux villes avaient toujours eu de fréquentes relations, d'autant plus que l'évêque de Chiusi, jusqu'à l'année 1600, conserva la juridiction sur la ville ombrienne. Il ne l'exerçait pas sans difficulté, et plus d'une fois, pour réduire son

Vierge et l'Enfant trahissent visiblement l'influence de Fiorenzo di Lorenzo. » Burckhardt, *Cicerone*, II, p. 379. Encore une fois, quelle idée se fait-on, finalement, de la maîtrise de Fiorenzo di Lorenzo, aux environs de 1480? Car le tableau de Signorelli est de 1484, et Bürckhardt semblerait indiquer que c'est Fiorenzo di Lorenzo qui l'avait inspiré. Il est inutile de revenir sur l'invraisemblance d'une pareille supposition.

troupeau, le pasteur dut leur faire sentir lourdement le poids de son bâton pastoral ; aussi ne recule-t-il pas devant l'interdit, quand il ne lui reste plus d'autre ressource.

Au point de vue politique, les relations avaient à peu près le même caractère ; elles étaient fréquentes, parfois amicales, mais alors l'histoire n'en dit rien, le plus souvent pleines de ruse et de violence, à la mode du temps. Les « bannis » de Sienne et ceux de Città della Pieve faisaient assez souvent cause commune. On les trouve rôdant sans cesse sur le territoire piévésan, occupés à rançonner le pays. Une pareille situation nous semble aujourd'hui fort lamentable : elle l'était moins, certainement, aux yeux des Italiens du XVe siècle, accoutumés à ce genre d'aventures. Elles n'empêchaient point d'ailleurs les rapports entre des villes où se trouvaient généralement des intérêts communs. Ceux de l'art furent toujours au premier rang.

Au point de vue de la vraisemblance historique, rien n'empêcherait donc de mettre le Pérugin à Sienne pendant les premières années de sa jeunesse. La proximité des deux pays et la fréquence de leurs relations, les différents séjours que, dans la suite, le Pérugin fit à Sienne, les ouvrages qu'il y laissa, l'influence surtout qu'il y exerça, par lui-même ou par le meilleur de ses disciples, Bernardino Pinturicchio, voilà bien des motifs pour appuyer cette hypothèse. Elle se présente avec beaucoup plus de vraisemblance que celle d'une éducation florentine. Mais que vaut-elle, finalement ?

Avec des préoccupations de ce genre, si vous allez passer quelques jours dans la ville de Sienne, voici ce qui vous arrivera. Vous ne manquerez pas, tout d'abord, d'y noter un certain nombre de tableaux dans lesquels plusieurs détails caractéristiques, sinon l'ensemble de la composition, présentent, avec l'art du Pérugin, d'incontestables analogies. C'est, par exemple, une certaine manière d'asseoir les enfants sur les genoux de leur mère, quelquefois des airs de tête tout à fait « péruginesques », et encore toute la rythmique d'un groupe de personnages. On pourrait, sans pousser très loin les minuties de l'observation, multiplier encore ces ressemblances entre la manière du Pérugin et un groupe important de peintures siennoises.

Mais qu'on y prenne garde. La chronologie des peintres de



FIG. 59. — *Madone siennoise*
(attribué à *Stefano* par **Rosini,** II, 72).

Sienne est pleine d'imprévu et de contradictions[1]. Tantôt ils sont en tête du mouvement général de l'art italien, et si vraiment c'est la date de 1221 qu'il faut lire sur le célèbre tableau de Guido, Cimabue, qui naquit seulement vers 1240, ne saurait plus être regardé comme le vénérable restaurateur de la peinture italienne. D'autres fois, au contraire, ils retardent singulièrement et se délectent encore dans les rêves passablement déflorés auxquels le reste de l'Italie avait renoncé, depuis plus de deux cents années.

Sano di Pietro est délicieux, je l'avoue, de candeur et de simplicité ; on ne se lasse pas de contempler ses *Madones*, et sa tech-

1. Le XVe siècle n'est point l'âge d'or de la peinture siennoise. Après la brillante génération des grands artistes qui disparurent presque en même temps, vers le milieu du XIV[e] siècle — *Lippo Memmi* et les *Lorenzetti*, — l'art siennois reste stationnaire et semble avoir fixé à tout jamais la formule définitive de ses aspirations vers la beauté. Les peintres de la seconde moitié du XV[e] siècle vécurent donc sur les traditions de ces grands maîtres et bientôt ils se laissèrent distancer par leurs confrères de la Toscane et de l'Ombrie. Parmi ces peintres, il faut faire une place à part à ce *Taddeo di Bartolo*, dont l'activité pénètre assez avant dans le XV[e] siècle, et qui fut mêlé quelque peu à l'histoire de la peinture ombrienne.

Si l'on veut, maintenant, prendre une idée d'ensemble de la peinture siennoise au XV[e] siècle, il faut y distinguer trois périodes, ou plutôt, car ici les dates sont souvent trompeuses, trois groupes d'artistes : 1° *Les continuateurs du XIV[e] siècle*, comprenant, d'une part, la génération des Bartolo, qui est comme à cheval sur les deux siècles, et, de l'autre, tout un groupe de retardataires impénitents, dont quelques-uns se décident à peine à disparaître avec les dernières années du siècle ; à voir les œuvres de *Sassetta*, de *Sano di Pietro* et de *Giovanni di Paolo*, on peut à peine se persuader que ce furent des peintres qui moururent seulement, du moins les deux derniers, dans le dernier quart du XV[e] siècle. 2° *Les peintres de la première Renaissance*, c'est-à-dire les vrais artistes du XV[e] siècle. Nous dirons quelques mots d'un d'entre eux, *Matteo di Giovanni*. Ils furent extrêmement nombreux. 3° Ceux que nous appellerons *les contemporains du Pérugin*, parce que leur vie s'est écoulée à peu près parallèle à la sienne. C'est l'époque de la Haute-Renaissance, et nous n'avons pas besoin de rappeler comment Sienne, de nouveau, recommence alors à briller d'un très vif éclat. Inaugurée sous l'influence des Piccolomini, cette période eut surtout dans le rusé Petrucci un protecteur éclairé et bienfaisant. Elle compte, pour le moins, trois artistes qui ne le cèdent en rien aux plus grands : *Beccafumi*, le *Sodoma* et *Peruzzi*. Ce n'est plus la naïve peinture, si profondément personnelle, des âges précédents. Mais on y trouve encore de l'originalité, et c'est à Sienne que la Renaissance conserve, le plus tardivement, encore un peu d'éclat. Il y aurait eu à signaler l'influence incontestable du Pérugin sur la première manière de Beccafumi et en général sur les peintres de ce troisième groupe. Mais ce n'est pas le moment de le faire. Et il est à peine besoin de redire, encore une fois, qu'ils ne furent mêlés, en aucune façon, à l'histoire de sa jeunesse.

nique enfantine nous ravit, tellement elle est délicatement naive. Mais on ne peut croire qu'il mourut seulement vers 1481, à l'époque où le Pérugin achevait les peintures de la Sixtine [1]. C'est ainsi que les prétendus maîtres de Pietro doivent être comptés tout simplement au nombre de ses imitateurs, quelquefois même de ses élèves. Ce furent des descendants, non pas des ancêtres. *Bernardino Fungai*, pour ne parler que de celui-là, plus jeune de quinze ans, ne saurait avoir influé, en quoi que ce soit, sur les origines du Pérugin et sa formation artistique.

D'autre part, et jusque dans leurs imitations les plus flagrantes, les peintres siennois n'oublient jamais complètement ce quelque chose qui donne à toutes leurs œuvres un caractère si particulier. De là cette note discordante que je remarque dans plusieurs fresques, d'inspiration évidemment péruginesque, mais où la tradition siennoise a su maintenir, quand même, le meilleur de ses droits. Le tableau du Pérugin qui se trouve à *Sant'Agostino* n'a point échappé lui-même à cette tyrannie des exigences locales. Je veux bien admettre son authenticité, puisque aussi bien elle est appuyée sur de bonnes preuves ; mais le Pérugin ne doit pas, à lui seul, en porter la responsabilité. Celui qui y travailla, sous la direction du maître, et qui, soyez-en sûrs, y a mis la dernière main, ce n'était point un élève du Pérugin qui avait vu le jour en Ombrie.

Plus ancien cependant que ces peintres qui s'occupèrent plus tard avec le Pérugin, il y avait alors à Sienne, vers le milieu du siècle, un certain nombre d'artistes contemporains des novateurs florentins, *Matteo di Giovanni*, par exemple, qu'on a pu appeler sans trop de prétentions le « Ghirlandaio siennois » [2].

1. Cf. MILANESI. *Documenti per la storia dell' arte senese*, 3 vol., 1854-1856, en plusieurs endroits, spécialement vol. II, p. 386 et suiv. On consultera avec profit, du même auteur, dans *Siena e il suo territorio* (Sienne, 1862), la notice qu'il consacre à l'histoire artistique de sa patrie (pp. 131-308). Rio s'en est largement servi pour son chapitre sur l'art siennois, un des meilleurs de tout l'ouvrage. *De l'Art chrétien*, vol. I, chap. I, pp. 85 à 225.

2. Matteo di Giovanni naquit en 1420 d'un modeste mercier de Borgo-San-Sepolcro, qui était venu s'établir à Sienne. Milanesi a publié différents documents intéressant sa vie. (Cf. *lib. cit.*, II, page 373.) Il mourut vers 1495. L'*Académie des Beaux-Arts* possède cinq de ses Madones (salle VI, nn. 5, 6, 7, 9, et X, n. 36). Elles sont un peu noyées parmi tant de Vierges également

Vers l'année 1455, au moment où le Pérugin quittait Città della Pieve, Matteo était en pleine possession de son talent. J'aurais aimé, je l'avoue, à mettre le Pérugin à l'école de ce Siennois qui fut, lui aussi, quelque peu ombrien, par ses origines, et encore par ses aspirations : elles ne l'entraînèrent jamais hors des limites qu'il avait tracées à son talent éminemment religieux.



FIG. 60. — Taddeo di Bartolo, *Décoration d'autel.*

Mais dans ses Madones, toujours exquises, je ne trouve rien qui me fasse songer à celles du Pérugin. Elles sont peut-être plus charmantes, vivant d'une vie qui semble moins différente de la nôtre, plus vraies, plus naturelles, mais toujours « siennoises », et

délicieuses, et parmi lesquelles je veux signaler, tout au moins, celles de *Landi*. Matteo di Giovani se laisse étudier plus facilement dans son charmant petit tableau du Palais public ou encore à Monte-Oliveto, où il a peint, dans l'ancienne lingerie, une ravissante Madone. Le meilleur de ses *Massacres* est celui de l'église des Servites.

pas très éloignées des types que Sano di Petro aimait tant. Sa technique est toujours celle des quattrocentistes les plus arriérés. Ce n'est pas lui qui aurait poussé le Pérugin dans la voie des patientes recherches sur les couleurs, et en particulier sur la peinture à l'huile. Son exécution reste essentiellement naïve : à celle du Pérugin, dans ses véritables tableaux, ceux qu'il a achevés — et il y en a très peu, ne l'oublions pas, — on ne saurait reprocher, au contraire, que d'avoir été d'un art par trop raffiné. Et puis, fantaisie inexplicable dans ce peintre de douces Madones, Matteo ne s'est point lassé de peindre, avec un naïveté et un charme incomparables, — car il n'y est cruel que tendrement, — je ne sais combien de *Massacres des Innocents*... non, ce n'est point dans sa boutique que s'est passée la jeunesse du Pérugin !



FIG. 61.
Taddeo di Bartolo, *Madone de Pérouse.*

Quand Bürckhardt, dans son *Cicerone*, parle de l'influence que l'École siennoise a exercée sur celle de l'Ombrie, il s'agit d'une autre période que celle où nous nous trouvons avec le Pérugin. Il songeait surtout aux lointaines origines de la peinture ombrienne. Mais celle-ci, à l'époque où le Pérugin commence son éducation pittoresque, avait déjà trouvé, sinon sa formule définitive, du moins les données substantielles qui lui permettraient de la déduire avec sécurité. Si l'art siennois y eut quelque part, ce fut par l'intermé-

diaire des représentants attardés de l'art du XIVe siècle, et bien avant l'époque du Pérugin.

De fait nous trouvons en Ombrie, et plus spécialement à Pérouse, quelques-uns d'entre eux et même le plus illustre de cette génération, Taddeo di Bartolo [1]. Il avait obtenu de ses compatriotes, en 1404, la permission d'aller s'établir en Ombrie. Il y resta probablement plus d'une année, à en juger par la quantité respectable d'ouvrages qu'il y a laissés, et dont les meilleurs sont actuellement à la pinacothèque de Pérouse. Si le Pérugin, pendant son éducation, a subi en quelque manière l'influence siennoise, ce fut donc à travers les maîtres ombriens qui vécurent et travaillèrent, au début du XVe siècle, à côté de Taddeo di Bartolo et de Domenico, son prétendu neveu.



FIG. 62. — Domenico Bartoli,
Madone de Pérouse,

III

Je pense au contraire qu'il a ressenti directement l'influence d'artistes dont on ne s'attend guère à trouver ici le nom, je veux parler des peintres flamands.

Entre les artistes ombriens de la moitié du XVe siècle et leurs contemporains des Flandres, il y a souvent des ressemblances si frappantes qu'on hésite souvent, surtout devant des gravures, à

1. La gravure n. 60 donne une idée assez juste des grands retables d'autel de Taddeo di Bartolo. La fig. 61 représente la partie centrale d'un de ses tableaux de la pinacothèque de Pérouse.

se prononcer sur leur origine [1]. Une fois en contact avec les œuvres elles-mêmes, cette impression, loin de s'atténuer, devient beaucoup plus vive. Il y a telle *Crucifixion* anonyme du musée d'Anvers ou de Bruxelles que je suis toujours tenté d'attribuer à Niccolò Alunno. Et n'étaient les « volets » traditionnels où les contemporains et les successeurs de Van Eyck se plaisent à grouper des familles à genoux, le nombre de ces peintures flamandes serait bien plus considérable, au bas desquelles on mettrait volontiers le nom d'un artiste d'Ombrie.

Cette parenté n'est pas faite pour étonner. Nous savons que les peintres flamands jouissaient alors, en Italie, d'une très haute estime. Eux-mêmes se plaisent à venir en Italie, et nous y avons vu Roger Van den Weyden admirant à Rome, lors du jubilé, les œuvres délicates de Gentile da Fabriano. On les y attirait aussi par des promesses capables de les tenter. Frédéric d'Urbino réussit à retenir à sa cour Juste de Gand une dizaine d'années, de 1465 à 1475. Enfin, à défaut d'autre moyen de les connaître, on faisait, à grands frais, venir de Flandre quelques-unes de leurs œuvres. Les collectionneurs d'alors voulaient, en effet, posséder quelque tableau « allemand », afin de le mettre, en bonne place, dans leur chapelle familiale. Ainsi fit, à Bruges l'homme d'affaires des Médicis, le riche Thomas Portinari : il expédia à Florence la superbe *Adoration des Bergers* qu'il avait commandée à Van der Goes et qui n'a jamais quitté, depuis 1475, l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, auquel Portinari l'avait destinée.

La « nation flamande » avait, d'autre part, jusque dans des petites villes ombriennes, Foligno, par exemple, des centres où se grouper. Depuis Gentile da Fabriano, qui comptait parmi ses élèves un certain *Angelino Todesco*, on rencontre souvent, dans les listes d'artistes de l'époque, les noms de peintres ou artistes flamands. A l'atelier de tapisserie d'Urbino, je note, par exemple,

1. Je parle, bien entendu, de la primitive école flamande, la génération de *Van Eyck* (? † 1440) et de ses contemporains ou successeurs immédiats. *Roger Van der Weyden* est presque sur la même ligne que lui (1399-1464). *Thierry Bouts* mourut en 1475. *Var der Goes* et *Juste de Gand*, à une époque postérieure. La vie de *Hans Memling* se place entre 1435 et 1495, celle de *Gérard David* entre 1460 (?) et 1523. — La génération qui suivit est celle des « italianisants » ou des « romanistes ». Elle ne présente, pour nous, aucun intérêt.

un *Nichetto Fiamengo.* On en pourrait citer bien d'autres. Ne serait-ce point qu'entre les Ombriens et les Flamands, il y avait certaines affinités qui les poussaient, comme naturellement, à se rencontrer dans la recherche du même idéal ?

On a fait remarquer l'influence des Flamands sur Melozzo da Forli. Elle est encore sensible, et même davantage, sur Niccolò Alunno et bon nombre de ses contemporains. C'est à eux que je fais remonter cette « manière » à laquelle se rattachent la plupart des tableaux attribués aujourd'hui à Fiorenzo di Lorenzo.

Ils appartiennent, probablement, à plusieurs auteurs différents, Le Pérugin a dû en faire quelques-unes. L'*Adoration des Mages* de Pérouse, que nous n'hésitons pas à lui conserver, peut se réclamer de cette influence.

Il n'est pas même prouvé que celui-là seul qui était capable, en Ombrie, de la balancer, Piero della Francesca, n'ait pas profité, lui aussi, de ce contact avec les œuvres, et souvent les artistes, de la primitive École flamande.





CHAPITRE V

Piero della Francesca

Piero della Francesca. — Aperçu sommaire de son œuvre à Borgo-San-Sepolcro, Arezzo et Pérouse.

MALGRÉ le peu de lignes que nous pouvons consacrer à Piero della Francesca, nous avons voulu en faire un chapitre spécial, afin de bien marquer l'importance de cet artiste dans l'histoire du développement de la peinture ombrienne. Nous n'essaierons pas de raconter sa vie et de présenter, même en abrégé, l'ensemble de son œuvre. Au milieu de ce XVe siècle, qui compte un si grand nombre de personnalités intéressantes, cette figure de Piero della Francesca est une de celles qui passionnent le plus, tellement elle est faite d'éléments variés, aussi riches qu'inattendus. Nous nous contenterons de les indiquer rapidement.

Né vers 1416, à Borgo-San-Sepolcro, alors que c'était encore une « ville ombrienne [1] », il appartient à cette génération dont les fortes études allaient bientôt conduire l'art italien jusqu'au sommet de la perfection.

Jeune encore, il connut, à Pérouse, Domenico Veneziano : celui-

1. Cf. plus haut, page 33 et suiv.

ci l'emmena avec lui à Florence et en fit son collaborateur pour les fresques de Santa-Maria-Nuova.

Une œuvre caractéristique de la manière de l'artiste se trouve, dans sa patrie, à l'hôtel-de-ville : elle représente la *Résurrection du Christ* et date de 1445. Le naturalisme y est flagrant : on le suit jusque dans la manière avec laquelle Piero a traité le paysage. L'influence de cette fresque a été considérable dans l'art ombrien : on la retrouvera, par exemple, dans toutes les *Résurrections* du Pérugin. M. Müntz a encore fait remarquer comment Mantegna s'en était inspiré pour la *Résurrection* qui se trouve actuellement au musée de Tours[1].

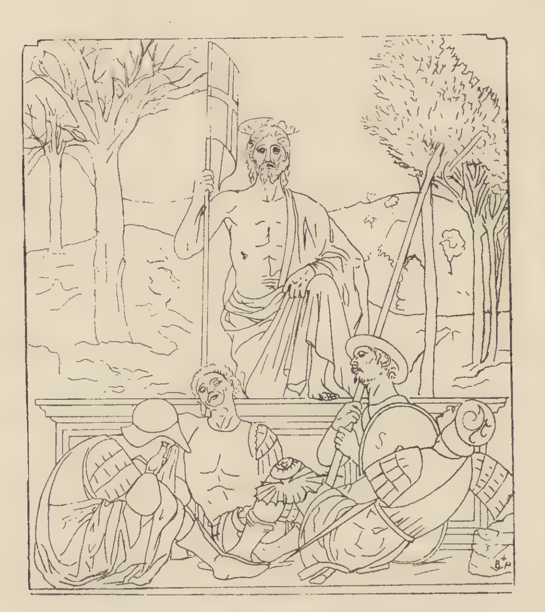


FIG. 63. — **Piero della Francesca,** *La Résurrection.*

La chapelle de l'hôpital de Borgo-San-Sepolcro renferme d'autres peintures, non moins précieuses, du maître. Sa *Madone de la Miséricorde*, en particulier, est bien faite pour nous aider à pénétrer la singulière énergie de son talent. L'*Assomption* de Sant'Agostino, toujours dans la même ville, relève de la même inspiration. C'est à San-Sepolcro, en un mot, qu'il faut aller, pour comprendre Piero della Francesca, du moins en tant qu'auteur de peintures de dévotion, c'est-à-dire dans ses rapports avec le Pérugin et l'école ombrienne.

Son œuvre capitale n'est pourtant point là, mais dans une ville

1. E. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, vol. II, p. 592. Cf. également le premier volume, où se trouve l'étude d'ensemble sur Piero della Francesca, pp. 627-633.

florentine, à Arezzo, où il a décoré, avec des histoires variées, tout le chœur de l'église de San-Francesco[1]. Cet ensemble de fres-



FIG. 64. — **Piero della Francesca** (attribué à), *La Vierge du Louvre.*

1. Les plus célèbres de ces fresques sont celles relatives à l'*Invention de la sainte Croix*. Il en est d'autres avec des faits tirés de la Genèse ou de

ques est extrêmement remarquable : on n'exagérerait pas en les rapprochant de celles du Carmine, à Florence. A droite et à gauche, dans l'étage inférieur, se trouvent deux grandes batailles : alors même qu'on n'en saurait pénétrer tout à fait le sujet — la légende ici se mêlant à l'histoire, — on est saisi par l'énergie peu commune avec laquelle l'artiste en a soigné tout le détail. Certains groupes de cavaliers, malheureusement fort abîmés, ont une allure particulièrement superbe. Le paysage est toujours fruste et naïf : mais il prouve, lui aussi, les efforts consciencieux de Piero della Francesca pour essayer de le traduire d'après la nature elle-même. On y voit, pour la première fois, des arbres véritables, avec de gros troncs, des branches et du feuillage. Rien n'y est abandonné aux fantaisies de l'imagination.

Ce naturalisme se remarque de même dans les autres scènes. Il est particulièrement notoire aux groupes de femmes que l'artiste y a plusieurs fois répétés. L'attitude, le costume, y intéressent à l'égal de la physionomie. Partout l'énergie se fait sentir, avec une observation rigoureuse, parfois même cruelle, des modèles dont l'artiste s'inspirait en les composant. C'est l'opposé même de la grâce. On y remarque le même type que dans la *Madone* de Borgo-San-Sepolcro. La figure est petite et ses proportions sont encore, en apparence, rendues plus anormales par celles extraordinairement développées d'un cou fort long et sans aucune délicatesse dans les attaches et le modelé. Ce type n'a rien de séduisant. Il est familier à Piero della Francesca. On le retrouve jusque dans le célèbre portrait de la duchesse d'Urbin, au musée des Uffizi, à Florence. Quel que soit le mérite de ce portrait — tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il est très grand, — on ne songe pas à en vanter le caractère gracieux et délicat. Ce sont des qualités qu'a ignorées Piero della Francesca.

On a cependant prétendu le contraire, en persistant à exposer

l'histoire des premiers siècles du christianisme. Le *Songe de Constantin* y sert de pendant à l'*Annonciation*. L'état de ces peintures est fort misérable : on a même de la difficulté pour simplement les déchiffrer.

FIG. 65. — **Piero della Francesca,** *Tableau de Pérouse,* actuellement à la pinacothèque de la ville. Dans le haut, l'*Annonciation*, que Vasari a louée, pour l'excellence de sa perspective.



Cl. Alinari.

FIG. 65. — **Piero della Francesca,** *Tableau de Pérouse.*

sous son nom la *Madone* acquise récemment par le musée du Louvre. Il est certain que, s'il avait véritablement fait cette Madone, on ne saurait refuser à l'artiste ces qualités de grâce et de délicatesse dont ses œuvres authentiques sont absolument dépourvues. Mais l'a-t-il faite ? Je veux continuer à en douter. J'accorde à M. Lefenestre, qui a tenté de soutenir cette attribution alors que tout le monde, à peu près, semblait y avoir renoncé, que la parenté de cette Vierge est incontestable avec celle de Fra Filippo Lippi[1]. C'est une raison de plus pour ne pas l'attribuer à Piero della Francesca : nous savons trop bien comment il comprenait. entre 1439 et 1449, le type de la beauté féminine.

La note ombrienne du tableau du Louvre est incontestable : je m'étonne qu'on n'ait pas songé, en cherchant qui l'avait dû peindre, à cet artiste de Pérouse sur lequel Filippo Lippi a exercé une si réelle influence, Benedetto Bonfigli. Celui-là était tout à fait capable de le peindre. J'ajouterai que je l'y reconnais à plus d'un détail : ce serait assez de noter, entre tant d'autres, l'exquise délicatesse de la Madone, rendue plus sensible encore par les formes lourdes et disgracieuses du saint Bambino. Voilà qui est tout à fait dans les habitudes de Bonfigli. On le reconnaîtrait rien qu'à cela.

Un tableau où nous trouverons avec plus de sécurité le caractère de l'art de Piero della Francesca est celui qu'il peignit, à Pérouse, vers 1458, pour les religieuses de Saint-Antoine de Padoue. Il est actuellement à la pinacothèque de la ville[2]. Ce tableau représente la Vierge avec l'Enfant et quatre saints debout. Au tympan, une *Annonciation* avec cette perspective de colonnes qu'a louée Vasari, à cause de sa beauté. Ce n'est point là, comme on l'a prétendu, une œuvre de la jeunesse de l'artiste. Piero della Francesca, quand il peignait cette Madone, était en pleine possession de son talent.

1. G. Lafenestre, *La Vierge du Louvre* (*Revue de l'Art*, février 1900). On trouvera dans cette étude le résumé des longues discussions auxquelles a donné lieu ce tableau.

2. *Sala dell' Angelico*, n. 21. Alinari, n. 5681. Vasari commet quelques erreurs dans la description qu'il en donne ; mais elles sont de peu d'importance et ne sauraient faire suspecter son authenticité. Dans sa *Notice*, Vasari avait commencé par dire que Piero « lavorò in Perugia molte cose, che in quello si veggonno ». Aujourd'hui, on ne les voit plus.

On a cherché, au cours de ces dernières années, à augmenter, d'une façon peut-être indiscrète, l'œuvre de Piero della Francesca. C'est ainsi qu'on lui donne généralement, aujourd'hui, le tableau de la Brera que tout le monde regardait, jusqu'ici, comme le seul ouvrage à peu près certain de Fra Carnevale, le peintre urbinate dont nous avons parlé dans un chapitre précédent [1]. Il est certain que, par son réalisme flagrant, ce tableau se rapproche beaucoup





FIG. 66. — **Piero della Francesca**, *Portraits des Uffizi.*

de la manière connue de Piero della Francesca. Peut-être serait-il suffisant de conclure que son auteur s'est inspiré, en le peignant, des enseignements de ce grand maître. On n'a pas de preuves concluantes pour l'enlever à Fra Carnevale.

Un des aspects les plus intéressants du talent de Piero della Francesca est celui où il se révèle comme un merveilleux peintre de portraits. Les plus connus sont ceux dont nous avons dit quelques mots, les portraits du duc et de la duchesse d'Urbino, actuellement au musée des Uffizi. Il en a un autre, à la galerie Poldoli de Milan, qui est un véritable chef-d'œuvre. Ses tableaux d'autel

1. Cf. plus haut, page 161, note 2 et la fig. 32, page 151.

et ses grandes compositions murales en contiennent aussi un bon nombre d'intéressants.

Mais il est temps de clore, en même temps que ce chapitre, toute cette première partie, qui n'est, en somme, qu'une longue introduction à notre véritable sujet, je veux dire l'*Histoire de la jeunesse du Pérugin*. Nous avons, ou peu s'en faut, les données les plus nécessaires, celles dont nous ne pourrions nous passer, pour essayer de l'écrire.

Toute notre attention, dorénavant, va se concentrer sur celui que nous avons entrepris de faire un peu mieux connaître. Nous ne parlerons plus, dans la seconde partie de ce livre, que du Pérugin.



DEUXIÈME PARTIE

♠♠♠♠♠

LA JEUNESSE DU PÉRUGIN



LIVRE PREMIER

L'ÉDUCATION DU PÉRUGIN

♠♠♠♠♠

CHAPITRE PREMIER

L'enfance du Pérugin

Città della Pieve, patrie du Pérugin. — Situation politique et artistique. — Les parents du Pérugin. — Sa première enfance. — Son départ pour Pérouse. — Son éducation littéraire. — Importance du problème de son éducation artistique.

Ce n'est pas à Pérouse que naquit le grand peintre auquel ses contemporains, et, après eux, tous les historiens ont donné ce nom : « *il Perugino*, le Pérugin », comme si Pérouse n'avait vu naître personne de plus grand que lui.

Vasari l'affirme, cependant : « Selon l'opinion publique, je dirai que, dans la ville de Pérouse, naquit d'un pauvre homme de Castello della Pieve, appelé Cristofano, un enfant qui, au baptême,

fut nommé Pietro[1]. » Mais, dans une autre de ses *Notices*, son opinion devient différente, et c'est en écrivant la vie de Piero della Francesca, où il dit : « Au nombre de ses disciples fut encore Piero de Castel della Pieve[2]. »

Il lui donne donc deux patries, au lieu d'une. Sans doute, il se trompe ; mais ici, du moins, cela ne tire pas à conséquence. Je veux même croire qu'il ne s'agit que d'une distraction de sa plume ; et qui donc, s'il écrit, n'en a pas à se reprocher?

L'erreur de Vasari pourrait d'ailleurs s'autoriser d'une excuse qui ne serait pas sans quelque valeur. Le Pérugin, ayant beaucoup voyagé, avait presque le droit de se réclamer de plus d'une patrie. Il semble même, ce qui est plus grave, avoir lui-même hésité à décider franchement la question de ses origines. Car s'il met à l'ordinaire au bas de ses tableaux *Petrus de Castro Plebis*, il signe encore, autrement, *Petrus Perusinus*, ce qui lui fait bien deux patries, une de trop : mais laquelle[3] ?

A consulter, dans leur ensemble, les documents les plus décisifs, sans doute on ne peut hésiter. Mais je comprends que le Pérugin

1. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*, édition Lemonnier, Florence, 1846 et suiv., vol. IV, p. 30. Mes renvois, à moins d'indication contraire, se rapportent toujours à cette édition. Il y en a une plus récente, celle de *Sansoni*, Florence, 9 vol., 1882, où Milanesi a reproduit, en l'augmentant, son commentaire de 1846.

2. Vasari, *lib. cit.*, vol. VI, p. 23.

3. Le Pérugin signe donc ses tableaux de différentes façons, et s'y dit indifféremment de Pérouse ou de Castel della Pievre. Je remarque cependant que ses œuvres florentines — c'est-à-dire les plus anciennes connues — portent toujours *Peruginus* ou *Perugino*. Déjà, dans les Marches, il met de préférence *Petrus de Castro Plebis* : en Ombrie c'est la signature la plus fréquente. Les documents d'archives, à Florence, le disent franchement de Pérouse : *Pierus Christofori pictor de Perusia*. Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. IV, part. I, p. 193. Ceux de Pérouse semblent hésiter : à huit mois de distance, dans le même monastère, San-Pietro, et à propos de la même commande de — l'*Ascension* de Lyon, — on l'appelle en mars : *Magistro Petro Cristophoro* (sic) *de Castro Plebis*, et, en novembre : *Magistro Petro Christophori* (sic) *de Perusia*. Mezzanotte, *Vita...*, pp. 196 et 298. Dans la majeure partie des documents pérousins, on le dit toutefois de Castel della Pieve. C'est ainsi qu'il est désigné au document de 1475 — *Rumohr. It Forsch.*, II, 338 — et de même en 1506, sur le catalogue des peintres de Pérouse. Mariotti, *Lett. pitt.*, p. 121. De même encore dans les contrats municipaux de 1483 : *Petrus de terra Castri Plebis — Petro de Castro Plebis*, ainsi que dans les documents des archives du Vatican. *Arch. dell' Arte*, VI, p. 128.

n'ait pas tenu à y mettre tant de précision : qu'avait-il à perdre, en effet, à laisser planer un peu de mystère sur le problème de ses origines? Et ne paraissent-elles pas d'autant plus merveilleuses qu'on a plus de peine à les déchiffrer ? L'eût-on sommé de s'expliquer une bonne fois, j'imagine encore qu'il ne l'aurait pas fait sans établir, au préalable, quelque bonne distinction. Car il ne manquait point d'esprit, bien qu'on lui ait supposé un « cerveau de porphyre [1] », et il aurait pris garde, dans sa réponse, de ne pas mécontenter ses amis de Pérouse, mais non plus ceux de Castel della Pieve.

Qu'est-ce que la patrie ? Le lieu où, pour la première fois, la vie vous a souri, celui où vous êtes né à la gloire, où vous comptez le moins d'adversaires et le plus d'amis, où vous avez trouvé, dans la bonne et la mauvaise fortune, des admirateurs toujours fidèles ? Appelez-vous « patrie » la ville qui vous a donné le titre de citoyen, bien plus, son propre nom à porter, qui a fait tout son possible pour posséder vos cendres, qui, trois siècles durant, a conservé, avec un soin jaloux, le souci de votre gloire ? S'il en est ainsi, c'est bien Pérouse qu'il faut donner comme vraie patrie à Pietro Vannucci, car, sinon par sa naissance, il fut pérousin « par son domicile, par ses affections et par son nom ». Ainsi parle l'inscription qu'en novembre 1865 la municipalité de Pérouse fit placer à l'entrée de la maison de la via Delicioza, ce numéro 18 que l'on dit avoir été la maison du Pérugin, « afin de rappeler au monde, dit-elle encore, la vénération de Pérouse pour le fondateur de son École, pour le maître de Raphaël [2] ».

1. Vasari, *lib. cit.*, vol. VI, p. 50 « ... con parole accomodate al suo cervello di porfido... »

2. « In questa casa dove è constante tradizione che avesse habitato Pietro Vannucci, Perugino di domicilio, di affetto, di nome, anni 341 dopo la morte del gran pittore, nel novembre 1865, fu a cura del comune posta una lapide, perche ancor essa testimoniasse alle genti la venerazione di Perugia al fondatore della sua scuola, al maestro di Raffaello. » M. Müntz a longuement décrit cette maison dans son livre sur Raphaël. Cf. deuxième édition, p. 41, Hachette, 1886. On peut croire en effet que le Pérugin y a demeuré, surtout s'il était tout à fait certain qu'elle remonte à son époque. La tradition le prétend. Elle est assez lointaine pour paraître respectable : la municipalité de Pérouse avait donc bien le droit de la rappeler, sans prétendre cependant résoudre définitivement une question toujours pendante.

Ce n'est pourtant pas à Pérouse qu'il est né, mais dans une petite ville beaucoup plus modeste, située tout à l'extrémité de la province ombrienne, sur les limites de l'État siennois et florentin, à Città della Pieve.

Pour être moins célèbre que Pérouse, la patrie de Pietro ne manque pas cependant d'une certaine notoriété : elle a encore le privilège d'être non moins charmante. J'aurais mis beaucoup de tendresse à le prouver, car je conserve un doux souvenir des séjours que j'y ai faits et, pour avoir vécu quelque peu dans l'intimité de ses érudits, il me serait assez facile de démontrer, avec documents à l'appui, que son histoire mérite d'être racontée. Mais devant écrire le récit de la jeunesse de Pérugin, je ne puis oublier qu'il a quitté sa patrie dès sa plus tendre enfance, et que, s'il a été vraiment « piévésan », ce fut, beaucoup plus tard, dans la maturité de son âge et de son talent.

Exception faite de son admirable situation, Città della Pieve n'avait rien d'ailleurs qui la distinguât de la plupart des villes ombriennes. Combien d'autres, même plus petites, qui cependant furent plus glorieuses, sans doute parce qu'elles méritaient de l'être, jusqu'à ces petites « villotes », comme les appelait Montaigne, Terni, Spello, La Fratta, et beaucoup d'autres encore, dont il serait extrêmement facile de vanter la solide gloire ! Et je n'aurais pu m'empêcher d'en parler, de toutes, ou peu s'en faut, si j'avais dû reconstituer avec quelque exactitude le milieu dans lequel s'est écoulée l'enfance du Pérugin.

Mais cela ne saurait me dispenser, tout de même, de parler brièvement de la patrie de mon héros [1].

Città della Pieve est une petite ville de 3000 habitants, placée sur les confins du pays siennois, à égale distance de Pérouse et d'Orvieto et près de la belle route qui, venant de Rome, remonte

1. Avec la page si souvent citée d'Ozanam (*Poètes franciscains*, p. 47, Lecoffre, 1859), la description que Montaigne a faite de l'Ombrie mériterait de devenir classique. MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie*. Edition d'Ancona, p. 343, Città di Castello, 1895.

FIG. 67. — *Panorama et vues de Città della Pieve.*



FIG. 67. — *Panorama et vues de Città della Pieve.*

vers le Nord, du côté de Chiusi, pour de là gagner Sienne ou Florence. Cette route, bien souvent Pérugin l'a parcourue, car il était grand voyageur. Cela explique ses fréquents retours dans sa patrie : il était vraiment piévésan et aimait à s'en souvenir.

A cette époque, le pays portait un nom plus modeste, *Castel della Pieve.* La nécessité d'être plus forte l'entoura bientôt de plus hautes murailles, afin de pouvoir mieux se défendre ; elle s'agrandit peu à peu, jusqu'à devenir une véritable ville, cela vers la fin du XV[e] siècle[1]. Le Pape lui permit alors de s'appeler *Città della Pieve,* le nom que nous lui donnerons désormais, au cours de ce récit, malgré ce léger anachronisme.

Il est bien entendu que, semblable en cela à toutes les villes ombriennes, Città della Pieve a son histoire, laquelle, par instants, est fort belle. Pourquoi faut-il qu'elle n'intéresse que de trop loin celle du Pérugin ? Car nous aurions aimé à en raconter, tout au moins, la période la plus glorieuse et vraiment héroïque. Mais elle s'achevait quand naquit notre héros.

La célèbre bulle d'Eugène IV venait précisément, en 1436, de placer la ville sous la dépendance immédiate du Saint-Siège. Délivrée, du moins en apparence, de la tutelle tracassière de Pérouse et des tyrannies d'aventure qui la troublaient depuis de longues années, Città della Pieve ne devait point trouver, dans cette nouvelle situation, plus de gloire ni plus de sécurité. On put regretter les temps héroïques où, pour leur propre compte, Biordo Michelotti ou Braccio di Montone faisaient aussi noblement leur métier de bandits. Mal défendue par le Saint-Siège, qui avait en tête bien d'autres soucis, elle continue à être exposée aux coups de main de tous les aventuriers qui rôdaient dans le pays, « fuorusciti » venant de Sienne, de Pérouse ou d'Orvieto. Le plus tenace et le plus rusé était précisément, à cette époque, un de ses propres enfants, Leone della Pieve. Il ne cessa de la troubler par ses entreprises audacieuses que du jour où il devint un des lieutenants les plus endiablés du célèbre César Borgia ; alors, au nom de l'Église,

1. Can. Scaccia, dans *Charitas,* Città della Pieve, 1895. Depuis quelques années, il y a une station de chemin de fer, mais située à un nombre trop respectable de kilomètres. Le plus sûr est toujours de s'arrêter, comme par le passé, à Chiusi, où l'on peut trouver une carriole pour monter jusqu'à Città della Pieve.

il put, tout à son aise, tyranniser sa patrie. Et ce fut de nouveau un assez beau moment dans l'histoire de Città della Pieve.

Sans avoir été mêlé de très près à l'histoire de son pays, comme le fut, par exemple à Foligno, le peintre Niccolò Alunno, le Pérugin ne doit pas, cependant, en être retranché systématiquement. Nous l'y retrouvons plusieurs fois, au cours de son existence. Non seulement il ne l'a jamais reniée — car j'attribue à d'autres motifs les signatures fantaisistes de ses tableaux — mais il l'aima toujours comme on aime sa vraie mère, avec une certaine tendresse, une constance inébranlable et un abandon très doux. Les exigences de ses dernières entreprises l'obligeaient à errer sur tous les chemins de l'Italie centrale. N'importe : il trouvait le temps d'y faire d'assez longs séjours. Il ne se désintéressait pas des affaires municipales et ne sut pas même refuser, en mai 1493, le fardeau des charges publiques que venaient de lui offrir ses concitoyens, pour l'honorer.

Il fit plus, car il avait, mieux qu'aucun d'eux, le secret de la rendre à tout jamais illustre. Il la dota d'un assez grand nombre de peintures. Elles ne sont pas toutes, tant s'en faut, des chefs-d'œuvre ! Si riche, cependant, que se croie Pérouse d'œuvres du Pérugin, elle ne saurait se vanter d'en posséder, aujourd'hui, une comparable à la splendide *Adoration des Mages* de Santa-Maria de' Bianchi.

Mais je dois ajouter que, de toutes ces peintures de Città della Pieve, aucune ne saurait intéresser l'historien de sa jeunesse. L'*Adoration des Mages*, malgré sa perfection, est une œuvre tardive, qui fut exécutée en 1514. Parmi les tableaux de la cathédrale, il y en a, sans doute, qui sont antérieurs à cette date ; mais aucun ne nous donne une idée du Pérugin des premières années [1].

1. Nous reproduisons ici la peinture de *Sant' Antonio*. C'est une fresque transportée sur toile ; elle donnera au lecteur une idée des œuvres du Pérugin auxquelles, dans ce volume tout au moins, nous ne devons pas nous intéresser. C'est une peinture d'intérêt médiocre, peut-être un de ses derniers ouvrages. On n'y retrouve pas, en tout cas, les qualités séduisantes de l'*Adoration des Mages* de Santa-Maria de' Bianchi.

FIG. 68. — **Le Pérugin,** *Tableau de sant' Antonio, dans l'église de Città della Pieve.*



FIG. 68. — **Le Pérugin,** *Tableau à Città della Pieve.*

Les primitives impressions, celles du jeune âge, sont les plus durables et les plus fécondes. Aux artistes surtout, dont l'âme légère est faite d'images amoureusement caressées qui ne deviennent qu'à la longue des pensers profonds, les impressions de l'enfance sont particulièrement décisives pour l'orientation de la vie. Essayons de dire quelles furent celles du petit Pietro.

Il n'appartenait pas, cela est sûr, à une famille puissante ni très riche [1]. Son père, s'il faut en croire les traditions locales, n'aurait pas été favorisé par la fortune. Je veux donc bien qu'il ait été pauvre, sans aller pour cela jusqu'à en faire un véritable miséreux, comme Vasari semblerait nous le donner à entendre. Les renseignements que nous possédons sur sa famille nous permettent, en effet, de ne pas prendre à la lettre son témoignage [2]. Supposons donc qu'il ne fut qu'un brave homme, de position assez modeste, peut-être un cultivateur. Il s'appelait Cristoforo Vannucci.

Ce nom de Vannucci ne sonnait déjà pas trop mal aux oreilles des Italiens du XVe siècle [3].

A négliger les ascendants de notre artiste, je remarque qu'il fut

1. On lira avec profit le tableau que Fabretti a tracé de l'Ombrie vers le milieu du XIVe siècle dans l'introduction de son beau livre *Biografie de' Capitani Venturieri dell' Umbria*, 1842, vol. I, p. 100 et suiv. — Cependant, l'époque où nous nous plaçons étant notablement postérieure, il convient d'adoucir la tonalité un peu sombre de ce tableau. La même remarque s'applique aux vues d'ensemble tentées par plusieurs auteurs, en particulier Bürckhardt. Pour situer rapidement l'histoire que je raconte, je dirai que la jeunesse du Pérugin correspond aux dernières années de Cosme l'Ancien et à la brillante période de Laurent le Magnifique. A Rome, cinq Pontifes se succèdent dans le même temps, Nicolas V, Calixte III, Pie II, Paul II et Sixte IV. Le Pérugin n'avait pas le tempérament d'un courtisan. Ses seuls protecteurs authentiques furent les Papes, non pas tous, mais ceux-là seulement dont le noble caractère s'accordait avec l'indépendance de sa fierté ombrienne. Le véritable milieu de sa jeunesse fut donc, beaucoup plus que les grands centres de la culture de la Renaissance, ces modestes villes ombriennes et ces petits villages qu'il parcourut si souvent et où il a laissé, par lui-même ou par ses élèves, tant de traces de son passage.

2. Cette légende de la pauvreté a été introduite par Vasari, en même temps que celle de l'avarice, dans plusieurs de ses notices. Voir en particulier celle qu'il consacre au Corrège.

3. *Vannucci* n'est-il pas un diminutif de Vanni ? Et l'on sait que ce nom de « Vanni » est des plus fréquents dans l'histoire de Sienne. Toute une génération de peintres l'a porté. — Je remarque qu'un des ancêtres du Pérugin, au commencement du XVe siècle, s'appelait précisément *Vanni o Vannuccio*. Cf. l'*Albero Genealogico* dont nous parlons plus bas.

porté par d'autres que par des miséreux. Ainsi s'appelait, par exemple, cet évêque de Pérouse qui fit peindre, à la cathédrale, un tableau par Signorelli [1].

Un professeur de l'Université de Pérouse s'appelait aussi *Vannucci*, comme notre peintre ; il était originaire d'Isola Maggiore, c'est-à-dire d'un pays assez voisin de Città della Pieve, et peut-être ne serait-il pas téméraire de le rattacher, lui aussi, au Pérugin par quelque lien de parenté [2].

Les Vannucci de Città della Pieve semblent avoir constitué une famille respectable où l'on trouve des magistrats, des notaires, des religieux et même des poètes. Bien avant la génération à laquelle appartient notre peintre, on les voit partagés entre Pérouse et Città della Pieve. Cristoforo, le père du Pérugin, se trouve sur les listes des conseillers de la commune ; en 1459, il occupa même la charge de prieur. De sa famille, qui semble avoir été nombreuse, nous connaissons en plus de Pietro, lequel fut l'aîné, Giovanni et Francesco.

On montre encore dans la ville l'emplacement de la maison des parents du Pérugin [3]. Ce ne fut pas là, toutefois, que se serait

1. *Mgr Jacopo Vannucci* de Cortone. — Ce tableau, mentionné par Vasari, existe toujours. Alinari, n. 5516, et notre figure 58.

2. *Guidone Vannucci* habite Pérouse dès 1440, où il compte parmi les magistrats de la ville. Il occupa plusieurs chaires importantes de l'Université et vivait encore en 1465. Cf. Verniglioli, *Memorie di Jacopo Antiquari*, p. 30, Pérouse, 1813, et différents ouvrages du même historien. *Isola Maggiore*, sur le lac de Trasimène, possède un assez beau retable à l'église Sant' Angelo : on le croit de Benozzo Gozzoli.

3. A propos de la maison du Pérugin à Città della Pieve, n'oublions pas d'en distinguer deux, celle de ses parents et une autre qui aurait été sa propriété. La première a disparu : on la plaçait en face de l'oratoire de Santa-Maria de' Bianchi (la Chieserella). Elle fut détruite pour agrandir le « palais » qu'on y voit actuellement. La seconde existe encore, pas très loin du même endroit, à côté de l'évêché et près d'une petite ruelle qui portait autrefois le nom de Vicolo de' Forbici. On voit encore, au fond de la ruelle, des ciseaux sculptés grossièrement au-dessus d'une vieille porte. L'érudition locale nous promet d'éclaircir un jour, par voie de documents, toutes ces questions de topographie. Je n'ai point la prétention de lui faire concurrence. Orsini pensait que cette maison serait celle que lui cédèrent, pour

FIG. 69. — Le Pérugin, *Adoration des Mages*, à Città della Pieve.



FIG. 69. — **Le Pérugin,** *Adoration des Mages.*

écoulée son enfance, mais dans un petit hameau, situé à cinq kilomètres environ de la porte de San-Domenico et qui s'appelle Muiano. Les documents ne le disent pas, mais seulement la tradition. Rien n'empêche d'y ajouter foi. A Muiano, en effet, bien mieux encore que dans la ville, les jeunes yeux de l'enfant purent s'ouvrir de bonne heure au joyeux spectacle des horizons de son pays: le créateur du paysage ombrien a dû s'habituer, dès son jeune âge, à les contempler. Et qui dira le charme très rare et en même temps la magnificence des horizons que l'on découvre de ce côté de la ville ? J'y ai souvent rêvé, mais je ne serai pas celui qui, par de seules paroles, essaiera de les peindre. Le Pérugin, d'ailleurs, l'a fait excellemment dans ses tableaux, et c'est là, sans doute, qu'il convient de chercher le meilleur de ses souvenirs de jeunesse.

Dessinait-il, lui aussi, en gardant les troupeaux, comme l'histoire nous raconte que faisait Giotto ? Nous n'en savons rien. Mais on peut assurer qu'il avait des dispositions singulières pour reproduire exactement les formes de la nature, en même temps que les colorations des lointains horizons, car il fut proclamé très jeune un grand maître dans l'art des anatomies exactes et dans celui des beaux coloris. S'il ne fut pas un enfant prodige, le Pérugin, pour le moins, montra de bonne heure de réelles dispositions pour la peinture.

Son père le remarqua. Il était alors rentré dans l'intérieur de la ville, où il habitait peut-être la modeste maison dont nous avons parlé, en face de l'oratoire de Santa-Maria de' Bianchi[1]. La campagne, vers ce milieu du XVe siècle, n'était pas un séjour des plus sûrs. On risquait pour le moins d'y être rançonné par les « fuorusciti », et il y en avait toujours quelques-uns à rôder dans le pays, tous les partis ne pouvant être les seuls maîtres, et à la fois. La vie était donc plus tranquille à l'abri des hautes murailles. Le brave Cristoforo, qui avait une famille à nourrir et à protéger, ne

prix de son travail, les confrères de Santa-Maria, celle précisément dont parlent les documents authentiques. Cf. Orsini, *Vita, Elogio e Memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari da esso*, Perugia, 1804, p. 215, note 1.

1. J'emprunte ces détails aux traditions orales telles que, sur place, j'ai pu les recueillir. — L'enfance de Raphaël présenta, plus tard, des circonstances tout à fait identiques. Cf. Muntz, *Raphaël*... p. 8.

tarda pas, comme bien d'autres, à en être convaincu. Tout en continuant peut-être à travailler à Muiano, il vint s'établir dans la ville même de Città della Pieve.

Ainsi, tout jeune encore, le petit Pietro put contempler, sur les murailles des églises, les belles images de piété et fréquenter peut-être, dans ses jeux enfantins, les artistes, naïfs ou savants, qui apprenaient la façon de les peindre. Il dut se dire un jour que lui aussi voudrait bien, quand il serait grand, exercer un si beau métier. Et comme les vocations artistiques se décidaient alors beaucoup plus rapidement qu'aujourd'hui, son père ne fut pas trop long à venir en aide à ses désirs et à les préciser.

Nous ne connaissons pas les artistes qui travaillaient alors à Città della Pieve. On a parlé d'un certain Francesco qui avait peint, vers cette époque, un tableau à Pacciano, avec la date de 1472[1]. Mais cette date est tardive, et ce ne sera pas avec un seul nom qu'on pourrait reconstituer le milieu artistique d'un pays, si petit soit-il[2].

Qu'il y ait eu cependant, bien avant le milieu du XV[e] siècle, des peintres à Città della Pieve, et que ces peintres y faisaient des images de piété, voilà ce dont il n'est pas permis de douter. La patrie du Pérugin n'aurait pas été, sans cela, une ville ombrienne, et il n'y en a pas une seule qui ne puisse se vanter, tout au moins, d'avoir eu des badigeonneurs de peintures votives. La tradition des images de dévotion est en effet beaucoup plus vivace dans ces pays que dans aucune autre région. Point de village un peu important qui n'en conserve encore un bon nombre. Une petite chapelle perdue dans les montagnes ou un oratoire champêtre parfois suffirait par démontrer splendidement cette incroyable vogue des peintures de piété[3].

Il est donc bien évident que Città della Pieve ne fut pas moins

1. Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. IV, P. I, p. 180, note 3. — Pacciano est une commune située sur les hauteurs, à treize kilomètres au nord-est de Città della Pieve.

2. L'embarras serait moins grand s'il fallait citer des noms de peintres piévésans, non pas plus âgés, mais plus jeunes que le Pérugin.

3. La chapelle de *Santa-Maria degli Angeli*, à trois kilomètres de la ville, renferme, par exemple, plus de trente peintures votives.

favorisée, à ce point de vue, que de tout petits hameaux. S'il ne lui reste plus qu'un petit nombre de ses vieilles peintures murales, c'est, croyez-le bien, même avant toute autre enquête, qu'elles ont été détruites ou qu'elles dorment toujours leur tranquille sommeil, défendues par les lourdes décorations baroques ou le manteau de chaux blanche qui les recouvre encore. Elle a donc eu, elle aussi, sa riche moisson de peintures, la patrie du Pérugin, mais elle n'a pas su la défendre, et c'est à peine aujourd'hui si les recherches les plus patientes réussissent à en découvrir les traces misérables. Dans un hangar délabré, aux murailles chancelantes, à la toiture mal assurée, aujourd'hui le chantier d'un vulgaire entrepreneur, autrefois oratoire d'une riche confrérie, on a récemment mis au jour une grande *Crucifixion* qui date probablement de la fin du XIVe siècle. Celui qui l'a peinte, s'il était, ce que je ne saurais dire, ombrien de naissance, avait certainement étudié les œuvres de Giotto : il en reste encore tout imprégné. N'importe, il fut de ceux qui travaillèrent à Città della Pieve.

Il y en eut bien d'autres. Que nous diraient, par exemple, les murailles de l'église des Servites, si l'on pouvait les délivrer des horribles autels qui sont alignés tout le long, avec la grotesque prétention de les mieux orner ? A droite et à gauche de ces autels, un peu partout, dans le reste de l'église, on aperçoit des traces de peintures, débris informes que l'on ne peut essayer de déchiffrer utilement, du moins pour l'instant. Mais qui nous prouve que ces peintures, au moins quelques-unes, ne sont pas l'œuvre de ce peintre inconnu qui décida le premier la vocation du Pérugin[1] ?

On ne peut rien affirmer à ce sujet, comme aussi bien il est permis de tout imaginer. Il est possible, par exemple, que ce peintre, le maître inconnu, ne soit venu à Città della Pieve que pour y exécuter une commande d'importance. C'était un étranger. Il séjourna quelque temps dans la ville. Il avait peut-être, plus que ses confrères locaux, quelques talents particuliers qui séduisirent le père du petit Pietro. La vocation de l'enfant se décide. Aux avances qui lui furent faites de le prendre avec lui, voilà que l'étranger accepte sans faire de trop dures conditions. Le contrat

1. Il existe aux Servites des restes d'une *Déposition de Croix* du Pérugin, datée de 1514. Un des tableaux de la cathédrale est de 1513.

est signé. Et bientôt il quitte la ville, emmenant avec lui son jeune élève, dont il se servira tout au moins pour broyer ses couleurs et pour nettoyer ses pinceaux. Le Pérugin commençait son noviciat.

Nous savons, en effet, qu'en 1455 il n'était plus à Città della Pieve. C'est la première date de son existence que les documents ont bien voulu nous livrer[1]. Quel était son âge à cette époque? Nous ne connaissons pas directement la date de sa naissance, et il faut la déduire de certaines données. En admettant comme suffisamment vraisemblable le récit de Vasari et de Borghini, deux auteurs assez anciens, lesquels le font mourir en 1524, à l'âge de soixante-dix-huit ans, cela reporterait sa naissance à l'année 1446. Lorsqu'il s'éloignait de sa patrie, en compagnie peut-être de son maître, le Pérugin n'était donc qu'un tout petit enfant de neuf ans.

Et l'imagination facilement s'oublierait à rêver du départ de cet apprenti qui sortait à peine de l'enfance, et s'en allait déjà courir les chemins de l'Ombrie, à la suite de quelque entrepreneur de peintures de dévotion! Qui sait, en effet, l'influence qu'a eue sur le développement artistique du Pérugin cette séparation qui le privait, tout enfant, de ces tendres influences qui agissent avec tant de délicatesse sur l'éclosion de notre jeunesse? Son portrait semble nous le dire, celui qu'il peignit lui-même au seuil de la vieillesse, en y mettant, avec beaucoup de décision et une fermeté vaillante mais un peu prosaïque, je ne sais quelle nuance de mélancolie profonde, sinon de tristesse découragée. La vie, trop tôt, lui avait été inclémente : il ne parvint jamais à l'oublier complètement.

Et je veux dire encore comme il sut s'en venger, c'est-à-dire avec une magnanimité qui lui fait honneur, en veillant plus tard avec

1. Cette date de 1455 a été acceptée par les historiens dont la critique est la plus sévère. Cf. Cr. et Cav., lib. cit., IV, p. 180, note 1. Je m'abrite derrière leur autorité pour faire de même, mais en faisant remarquer que cette date ne nous est connue que par le fameux tableau généalogique du marquis della Fargna,

---

FIG. 70. — **Le Pérugin,** *Son portrait,* au Cambio, peint par l'artiste lui-même. Il avait alors cinquante-quatre ans environ. Ce n'est donc pas un portrait de jeunesse.



FIG. 70. — **Le Pérugin,** *Son portrait.*

tendresse sur les débuts des jeunes apprentis qui venaient en foule lui demander des leçons. De tous les maîtres de la Renaissance, n'oublions pas que le Pérugin fut, sinon le plus admiré, du moins le plus aimé! Il eut cependant beaucoup d'ennemis. Mais ses élèves n'eurent jamais le courage, malgré de puissantes invites, de contrister celui qui avait toujours été pour eux le meilleur des maîtres.

On donnerait beaucoup pour savoir de quel côté le Pérugin se dirigeait, quand, pour la première fois, il quitta sa ville natale. N'allait-il pas, en passant devant l'église des Servites, du côté d'Orvieto? Prenait-il, au contraire, la route pittoresque qui, par Piegaro et Tavernelle, conduit jusqu'à Pérouse? Ou bien descendait-il dans la vallée, au Nord, du côté de Chiusi, pour gagner de là Sienne ou le pays florentin? La solution des problèmes les plus difficiles se cache parfois dans le détail infime d'un tout petit fait. Que ne savons-nous la route qu'a prise le Pérugin en s'éloignant de Città della Pieve, vers 1455? Le problème de ses origines serait déjà un peu moins obscur.

Tous ses historiens, sans exception, les placent en Ombrie. Mais ont-ils certainement raison? Sienne n'est pas assez éloignée de Città della Pieve pour nous empêcher d'y mettre le Pérugin pendant sa jeunesse. Et qui nous prouve encore qu'elle ne s'est point passée tout entière à Florence? Le Pérugin, par son éducation, n'a-t-il pas été d'abord siennois ou florentin? Ces deux hypothèses sont-elles assez invraisemblables pour que nous puissions d'un seul mot les écarter? Ne faudrait-il pas, tout au moins, les examiner, puisque les documents authentiques ne s'y opposent pas formellement? Car à quoi bon nous enfoncer dans l'étude des choses d'Ombrie, si celles de Florence ou de Sienne devaient seules nous occuper?

L'histoire de la peinture ombrienne avant le Pérugin est encore assez mal connue. C'est pour cela qu'on serait tenté d'aller lui faire donner ailleurs que dans sa patrie la forte éducation technique qu'il reçut certainement, pour avoir été capable d'inventer les belles formules d'art que l'on sait. Elle a dû être virile, sérieuse, variée, patiente et curieuse, proportionnée, en un mot, à l'ambition qu'il avait de réaliser de grandes choses. Cette éducation, s'il n'était pas possible de prouver qu'il a pu la recevoir en

Ombrie, sous des maîtres très capables de la lui donner, alors il aurait fallu la lui faire prendre ailleurs, et l'hypothèse de Sienne ou de Florence se serait imposée nécessairement. Mais ce n'est pas le cas.

Nous avons vu que l'Ombrie n'avait rien à envier à Sienne ou à Florence, surtout dans l'ordre de la peinture religieuse. Elle a pu suffire amplement à l'éducation du Pérugin.

On ne saurait, d'ailleurs, faire ainsi table rase de toutes les traditions. Nier les origines ombriennes de Pietro, ce serait mettre dans la question, déjà difficile, une obscurité de plus. Non point pour cette raison superficielle, qu'il faut lui donner des « origines mystiques », car son talent est de ceux qui ne sauraient s'expliquer sans une forte éducation technique, dans laquelle le réalisme et le naturalisme devaient entrer pour une large part. Mais pour recevoir une éducation de cette sorte, il pouvait trouver, en Ombrie, des ressources très suffisantes. Les Siennois n'auraient pu lui être que d'un médiocre secours. Que si les Florentins y ont contribué quelque peu, et nous ne songeons pas à le nier, ce furent d'abord des Florentins qui, par leur naissance ou les hasards de leurs travaux, étaient, eux aussi, quelque peu ombriens : pour se mettre à leur école, le Pérugin n'eut pas besoin de quitter les villes ombriennes. Ce fut beaucoup plus tard, aux environs de 1470, que, très probablement, il se dirigea vers Florence.

C'est donc bien sur les routes d'Ombrie qu'il nous faudrait mettre le peintre inconnu auquel Cristoforo Vannucci confiait son jeune enfant. Ou plutôt — car les hypothèses les plus simples sont toujours les plus vraisemblables, et de peur de donner à Pietro une vocation par trop précoce, on peut imaginer une autre raison à son départ, — disons qu'au moment où il quittait ses parents, c'était probablement pour aller retrouver à Pérouse quelqu'un de sa famille qui avait peut-être offert de venir en aide à son éducation. J'ai toujours pensé que Pietro tenait à Pérouse par des liens très forts et dont l'origine devait remonter à sa première enfance. Pour se dire avec tant d'insistance « Perugino », il devait avoir d'autres raisons que son ignorance ou sa vanité : il y fallait pour le moins une habitude très enracinée. On a remué vainement

les archives municipales pour y découvrir qu'on lui ait décerné, à lui ou à son père, la « cittadinanza ». Il dut l'avoir cependant, pour être capable d'exercer, comme il le fit, des charges publi-



FIG. 71. — *Portrait du Pérugin*, d'après l'édition de Vasari de 1772.

ques. N'est-ce point que, venu tout enfant à Pérouse, habitant chez des personnes qui l'accueillaient comme on le fait seulement pour de proches parents, on avait pris, depuis longtemps, l'habiiude de le considérer comme un véritable Pérousin ? Pour s'apercevoir qu'il ne l'était qu'à moitié, il fallut que, devenu célèbre,

17

Città della Pieve lui rappelât ses véritables origines. Et comme il eut deux patries, n'est-il pas nécessaire de lui donner deux familles : celle de Pérouse et celle de Città della Pieve ?

Le consciencieux Mariotti ne serait pas très éloigné de l'admettre[1]. Il y avait précisément à Pérouse, en 1456, un certain Giovanni di Ser Pietro Vannucci, originaire de Panicale, pays voisin de Città della Pieve, et qui, depuis vingt ans, avait obtenu à Pérouse le droit de cité. Notre Giovanni ne serait-il pas quelque peu de la famille ? On peut, tout au moins, le supposer. Je ne voudrais pas, cependant, aller jusqu'à prétendre, en m'appuyant sur la généalogie publiée par Orsini, que ce Giovanni était le propre grand-père du jeune Pietro.

Cet arbre généalogique présente encore quelque obscurité. Ou plutôt, ce qui est plus grave, il jette sur certains problèmes de la vie du Pérugin une lumière tellement vive qu'on en reste comme ébloui. Et cela nous met en méfiance, car d'autres l'avaient étudié avant nous et ne lui avaient pas reconnu une telle lucidité. Cette méfiance instinctive s'exaspère encore de l'impossibilité où nous sommes maintenant de contrôler la plupart des documents dont s'était servi pour l'établir, vers 1804, le marquis della Fargna[2].

Mais, s'il n'était pas le grand-père du Pérugin, Ser Giovanni pouvait au moins appartenir, par quelque lien, à la famille. Ce nom de « Giovanni » le dirait déjà, que nous trouvons si fréquemment parmi les ascendants du Pérugin ou ses collatéraux. Rien n'empêche de supposer qu'il fit venir Pietro à Pérouse, tout jeune encore, pour présider à son éducation, veiller à sa fortune. C'était, dit un document cité par Mariotti, « un homme prudent et instruit, *circumspectus et eruditus vir* ». N'appartenait-il pas, comme ce Guido Vannucci dont nous avons déjà

1. Mariotti, *Lettere*, etc., p. 121, note 2. Mais je ne veux pas omettre qu'il conclut en disant : « Parlo a capriccio. »

2. Orsini a publié cette généalogie dans sa *Vita, Elogio...* 1804, pp. 234-229. Nous la reproduisons dans l'appendice de ce volume. M. le chanoine Scaccia, de Città delle Pieve, nous a affirmé que la plupart des documents dont s'était servi le marquis della Fargna ont aujourd'hui disparu des archives municipales. N'ayant pas eu les moyens de constater par nous-même si cette perte est vraiment irréparable, nous avons pris le parti de ne nous servir de cette généalogie qu'avec une certaine circonspection.

parlé, à l'Université de Pérouse ? Et si c'est vraiment cet homme « érudit » qui présida à l'éducation de Pietro, la culture littéraire de notre grand peintre a-t-elle été à la hauteur de cette bonne fortune ?

Les écrivains qui se sont occupés de l'histoire de l'humanisme en Italie, Voigt, par exemple, n'ont pas cru devoir s'arrêter sur le mouvement des études à Pérouse, vers le milieu du XVe siècle. Sans doute il fut moins brillant qu'à Florence ou à Rome, et n'atteignit son apogée que plus tard, au début du siècle suivant. Mais déjà, après des débuts un peu pénibles, il ne manquait pas d'une certaine splendeur. Les Mécènes y étaient alors, avec les premiers magistrats de la ville, les légats pontificaux, depuis le cardinal Pietro Donato, et surtout la puissante famille des Baglioni. La poésie latine y brillait d'un vif éclat. Mais, avec les études juridiques, l'éloquence et la poésie nationales ne manquaient pas de dignes représentants. La vieille Université se rajeunissait sous l'action des nombreux professeurs qu'on y faisait venir un peu de tous côtés. Filelfe y fut appelé en 1437. Campana y enseigna l'éloquence, pendant sept années, avec un grand succès : les Baglioni l'y avaient attiré, et ce furent eux qui plus tard lui ménagèrent la protection de Pie II, dont il devint le poète attitré et bientôt l'ami. La vie scolaire ne laissait pas d'y être suffisamment mouvementée. Pellini, par exemple, nous raconte les détails de l'émeute dont les étudiants, en 1459, agrémentèrent leurs études, sous prétexte qu'on voulait leur défendre de porter les armes. Le Pérugin aurait pu y prendre part, car il était plus remuant qu'on se le figure d'habitude, et nous le verrons plus tard, à Florence, se faire condamner pour tapage nocturne trop fréquemment renouvelé. On pourrait encore se demander si ses relations avec la famille des della Rovere ne dateraient pas de cette époque. Sixte IV, alors simple religieux franciscain, y avait en effet enseigné avec un certain succès, et ce fut également à Pérouse que son neveu, le futur Jules II, vint faire une bonne partie de ses études. S'est-il rencontré parfois avec le Pérugin ? Je n'y vois rien d'impossible. Mais je doute que ce soit ailleurs que dans la boutique des peintres où peut-être déjà, comme plus tard à la Sixtine, le futur Pontife aimait à aller voir travailler les artistes. Car je suis bien obligé de reconnaître que la culture lit-

téraire du Pérugin est vraiment trop modeste pour la lui faire donner sur les bancs de l'Université de Pérouse. L'homme prudent que fut Ser Giovanni n'a certainement pas dirigé de ce côté les études de son jeune parent.

On a voulu faire honneur au Pérugin d'une certaine connaissance de la langue latine, qu'il aurait même écrite, a-t-on dit, avec une remarquable correction[1]. C'est peut-être excessif. Le Pérugin ne nous a pas laissé beaucoup d'échantillons de sa modeste littérature — ce qui ne prouve pas d'ailleurs qu'il fut plus ignorant qu'un autre, — mais il faudrait encore y noter quelques barbarismes, « *pincxit* » par exemple, et en dehors des surprises de la morphologie, plus d'une incertitude de vocabulaire, jusqu'à mettre au bas de ses tableaux « Perrusinus », et même « Perussinus » dans le tableau de Stuttgart.

Les autographes que nous possédons de lui ne nous permettent pas de lui accorder une science beaucoup plus respectable de sa propre langue. S'il la parlait correctement, ce dont je n'ai pas raison de douter, il ne l'écrivait pas de même. Il signe bravement « Io Pietro penctore ». Ce n'est pas d'une correction irréprochable, il faut bien le reconnaître. D'après son écriture, cependant, on voit bien qu'il avait l'habitude de manier la plume, et non pas seulement les pinceaux. Il y a, dans ses autographes, une certaine décision et une régularité relative pour tracer les mêmes lettres. Ce n'est point, comme on le croirait tout d'abord, l'anxiété d'un homme qui écrit rarement et avec difficulté. Nous accorderons donc à notre peintre d'avoir, pendant sa jeunesse, appris à lire et à écrire.

Mais je ne suis pas d'avis de lui donner beaucoup plus. Pour ce qui est d'en faire un érudit, il n'y faut aucunement songer. On exagère d'ailleurs, lorsqu'on attribue à ses confrères de la Renaissance une culture littéraire beaucoup plus élevée. La curiosité de Léonard est une exception : et je ne voudrais pas affirmer que sa science n'ait pas nui à son talent. Raphaël nous donne parfois, lui aussi, l'illusion d'une culture un peu supérieure. Il ne faut pas

1. « Le Pérugin, qui se distinguait cependant par son ignorance, se serait cru déshonoré en ne se servant pas du latin pour signer et dater ses ouvrages, et, chose digne de remarque, toutes ses inscriptions sont correctes. » Müntz, *Raphaël*, p. 23.

s'y tromper : c'est qu'il trouva, dans les milieux où il fut appelé à travailler, des humanistes d'une autre envergure que ceux qui ont collaboré aux œuvres érudites du Pérugin. Quelle que soit la valeur de Maturanzio, le collaborateur de l'artiste pour les peintures du Cambio, elle ne saurait être comparée à celle des illustres personnages qui furent, à Rome, les inspirateurs de Raphaël. Sur ce point, comme sur tant d'autres, la fortune n'a point favorisé le

FIG. 72. — *Autographe du Pérugin.*

Pérugin. Il faut relire les lettres que la marquise d'Este lui adressait pour le guider dans la composition du fameux *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, aujourd'hui au Louvre. On comprend que le talent du Pérugin se soit comme effondré sous le poids intolérable d'une pareille érudition. Sans doute il n'a pas ignoré complètement l'antiquité classique. Mais ses aspirations le portaient ailleurs. Il était Ombrien dans l'âme et voulait, avant tout, apprendre à peindre des images de dévotion.

C'était à cela que le portaient ses goûts d'enfant. Ser Giovanni, *circumspectus vir*, se garda bien de l'en détourner. Obéissant peut-être aux instructions de Cristoforo, il songea au plus vite à

le mettre dans une boutique de peintre, et non pas sur les bancs de l'Université. Nous voici donc revenus, après un très long détour, à notre première hypothèse, celle du maître inconnu qui présida, le premier, à l'éducation du Pérugin. Je veux bien, comme l'écrit Vasari, qu'il n'ait pas été un artiste de talent. Mais il avait du moins beaucoup de bon sens, toujours d'après Vasari, puisqu'il exhorta bientôt son élève à chercher ailleurs de plus doctes leçons. Point n'était nécessaire, pour cela, de gagner Sienne ou Florence, car l'Ombrie ne manquait pas de bons peintres, très capables de lui apprendre les plus beaux secrets.

Il alla donc les trouver, non pas un seulement, mais tous ceux auprès desquels il avait quelque espérance de perfectionner son jeune talent. Lorsqu'il gagna Florence, beaucoup plus tard, il n'avait plus rien à apprendre. Il était déjà « maître », et Florence, du premier coup, le proclama l'égal de ses peintres les plus grands.

La belle histoire que celle de la jeunesse du Pérugin ! Mais on doit l'écrire presque sans documents. puisque les érudits — dont je ne suis pas — n'en savent point trouver, et que les monuments artistiques gardent à peu près la même discrétion.

Il faut donc essayer de l'inventer. Et c'est une entreprise poétique qui me tentait depuis bien longtemps. Elle est ardue, d'une délicatesse extrême. Aussi bien, devant elle, tous les historiens du Pérugin ont reculé. Ils commencent leurs livres à l'endroit de son existence où s'arrêtera le mien. Mais serait-elle encore plus difficile, la tentative s'impose à qui veut pénétrer plus intimement son talent compliqué et plein de mystère. S'il nous paraît tellement indéchiffrable, n'est-ce pas justement que nous n'avons pas encore employé la méthode qui nous permettrait de l'expliquer complètement ? Un artiste est toujours mal connu, quand de sa jeunesse et de son éducation on ne peut rien dire. On sait bien que son art est le résultat de recherches antérieures, d'études longues et laborieuses ; mais, n'en connaissant rien, on ne peut en tenir un compte raisonnable pour la juste appréciation de son âme d'artiste, et parce qu'on ignore cette longue suite d'efforts qui l'ont conduit peu à peu au sommet de son art, on hésite à reconnaître en lui cette généreuse patience qui est sans doute la marque la plus sûre du vrai talent, sinon du génie.

Tel est bien le cas du Pérugin. Dès qu'il nous apparaît, dans les fresques de la Sixtine, ses premières œuvres incontestées, c'est avec la plénitude de toutes ses qualités. Je sais bien que dans les sujets d'extase, mieux appropriés que les sujets historiques à la nature de son talent, il semblera, à l'époque suivante, pénétrer encore plus avant dans l'expression muette des ardeurs de l'âme contemplative. Déjà, cependant, dans les groupes d'apôtres qui entourent le Christ et saint Pierre, je trouve, avec l'ordonnance qui va bientôt, chez lui, devenir classique, la plupart, sinon les meilleures de ses formules d'adoration. Par contre, il nous révèle, dans ses fresques de la Sixtine, d'autres facultés pittoresques dont il n'a plus fait, dans la suite, un usage aussi magnifique ; il ne retrouvera plus, par exemple, ces réelles qualités de composition qui le font alors l'égal des plus grands florentins. Remarquez encore que, par d'autres côtés, il était regardé par Sixte IV, interprète sans doute de la voix publique, comme leur étant même supérieur, puisqu'à lui, le Pérugin, fut confié, avec la tâche la plus considérable, quelque chose comme une direction générale de tous les travaux [1].

Pour être arrivé, aux alentours de ses trente ans, à une position aussi éminente, comment avait-il donc employé sa jeunesse, l'enfant que nous avons vu, en 1455, quitter sa patrie, Città della Pieve? Cette époque de sa vie n'a-t-elle pas été extraordinairement féconde ? Plus digne d'un grand artiste, je veux dire d'une âme fortement éprise de la perfection, que le reste de sa longue vie, trop longue, hélas ! pour sa gloire solide et durable !

S'il est dans la vie du Pérugin un problème intéressant et vraiment nouveau, c'est bien celui de sa jeunesse. La psychologie du maître en même temps que l'étude de son talent ont trop à y gagner pour que, malgré la pénurie des documents, nous renoncions à lui trouver une solution. On peut toujours s'y essayer. Il ne faut pas avoir une crainte excessive de ceux qui, venant après nous, le résoudront autrement, et problablement mieux que nous.

1. Ne jamais oublier, quand nous parlons de la Sixtine, que le Pérugin, en plus des fresques encore existantes, y avait peint tout le mur de face, celui où se trouve actuellement le *Jugement dernier* de Michel-Ange. C'était évidemment une place d'honneur.

Ces aventures sont fréquentes dans les voyages de découvertes vers les terres inconnues de la vérité. On peut s'y égarer, peut-être s'y perdre. Mais, encore dans ce cas, on ne manque pas d'une petite consolation, et c'est d'avoir, le premier, essayé bravement de les découvrir.





CHAPITRE II

L'éducation du Pérugin

I. Les différentes opinions à propos de l'éducation du Pérugin. — II. L'éducation artistique au XVe siècle. — III. Le problème de l'éducation du Pérugin. — IV. Le premier maître du Pérugin.

I

Quel fut le maître du Pérugin? C'est une question que, depuis fort longtemps, les historiens n'ont cessé de se poser. Mais ils sont loin, dans leurs réponses, d'avoir réussi à se mettre d'accord. En voici quelques-unes, non pas toutes — il y en a de trop bizarres, — mais celles-là seulement qui nous paraissent les plus intéressantes à noter.

Vasari, dans une notice de son grand ouvrage, le fait élève d'un peintre pérousin de « peu de valeur », puis, dans une autre, de Piero della Francesca; enfin, écrivant la vie d'Andrea Verrocchio, il dit formellement : « Fut encore disciple du même Andrea, Pietro Perugino [1]. »

1. Vasari, en chacune des trois notices qu'il consacre successivement au Pérugin, à Piero della Francesca et à Andrea Verrocchio.

Borghini, dans son *Riposo*, lui donne également pour maître le célèbre sculpteur florentin[1].

Je n'insisterai pas sur l'*Anonimo Gaddiano* qui n'hésite pas à le faire « disciple de Sandro Botticelli[2] ».

En général, et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, on s'en tient à l'opinion de Vasari, sans même essayer de le mettre d'accord avec lui-même. Le Pérugin se trouvait alors si peu en faveur qu'on n'ajoute pas une grande importance à savoir au juste quel avait été le maître de sa jeunesse.

A peu près à cette époque, les érudits pérousins s'étant mis à l'étude de leur passé artistique, on commence à parler des influences locales que Pietro avait dû subir tout d'abord avant son départ pour Florence. La critique allemande accentua encore ce mouvement. Les deux noms qu'on mit surtout en avant furent ceux de Bonfigli et de Niccolò Alunno : cela s'expliquait, étant donnée l'importance particulière de ces deux artistes.

On a parlé également de l'influence qu'aurait exercée sur lui Luca Signorelli, ce grand peintre qui, par sa naissance et le caractère de son talent, n'est tout à fait ni ombrien ni florentin.

Je comprends beaucoup moins qu'on ait songé à le mettre à l'école d'un peintre pérousin à peu près inconnu jusqu'à ces dernières années, Fiorenzo di Lorenzo. L'hypothèse est d'une parfaite invraisemblance. Cela n'a pas empêché, cependant, quelques historiens de l'accepter[3].

A cette liste, déjà longue, on a encore réussi à joindre plus d'un nom. Et puis, comme si cela n'était pas suffisant, on a inventé, à l'usage du Pérugin, l'ingénieuse théorie de l' « éducation rétro-

1. Borghini, *Riposo*, p. 362. Il dit ailleurs que le Pérugin fut « son ami ». Né vers 1435, Verrocchio avait dix années environ de plus que le Pérugin.

2. *Anonimo Gaddiano*, édité par M. de Fabriczy, p. 80. Extrait de l'*Arch. Stor. Ital.*, 1893. Cette opinion est presque d'un contemporain puisque, d'après M. de Fabriczy, l'anonyme écrivait entre 1542 et 1548. C'est d'ailleurs tout ce qu'il dit du Pérugin. Il n'avait pas fini, sans doute, de réunir ses documents. Cela prouve combien, vingt années à peine après la mort du Pérugin, sa réputation, à Florence, avait déjà baissé, puisqu'on en connaissait si peu de chose !

3. N'est-ce point le cas, par exemple, d'Adamo Rossi, du moins dans cette note où il parle de Fiorenzo di Lorenzo « al quale oggi si dà il vanto di avere ammaestrato il Perugino e il Pinturicchio ». Adamo Rossi, *Giorn. di Erud. Art.*, 1876, p. 160, note 1.

spective ». On en fait un écolier alors qu'il était déjà au seuil de la vieillesse. Tous les artistes qui l'ont approché plus ou moins, on veut supposer qu'ils furent quelque peu ses maîtres. Bientôt il ne restera plus un seul peintre célèbre du XVe siècle qui n'ait influé sur son développement artistique. On le met, bien entendu, à l'école de Raphaël, dont on se plaît à noter l'influence salutaire dans ses ouvrages les plus authentiques! Pour ce qui est de la collaboration de Pinturicchio, duquel il aurait appris, à la longue, l'art du paysage, il y a beau temps que, pour la plupart des critiques, elle ne fait plus aucun doute.

Je ne veux pas discuter cette curieuse hypothèse de l'éducation rétrospective du Pérugin : elle n'intéresse, en effet, que l'histoire de sa vieillesse, ce qui suffirait, d'ailleurs, à la rendre invraisemblable, car elle ne s'accorde guère avec l'incroyable nonchalance qu'on lui suppose alors, et non sans raison[1]. D'ailleurs, nous n'avons à nous occuper ici que des maîtres de sa jeunesse. Le problème est suffisamment ardu pour que nous évitions soigneusement tout ce qui pourrait le compliquer davantage.

Milanesi, qui s'en est occupé, termine son étude par ces paroles mélancoliques : « Au milieu d'une si grande diversité d'opinions, nous conclurons que le premier maître du Pérugin, celui qui mit tout d'abord dans ses mains les crayons, puis les pinceaux, ce maître est inconnu[2]. » Il y a une nuance, cependant : se demander quel a été son « premir maître », ce n'est pas tout à fait la même chose que de noter les diverses influences qui ont pu concourir à l'éclosion de son talent.

Nous séparerons donc les deux problèmes. Le premier, à savoir celui du « premier maître » du Pérugin, a son importance, étant donné qu'il commença très jeune son éducation artistique. Nous essaierons de le résoudre, en commentant avec prudence le texte de Vasari[3]. Puis nous aborderons le second et chercherons à

1. Si le Pérugin, pendant toute sa vie, était resté vraiment curieux des leçons d'autrui, il n'aurait pas eu une vieillesse artistique aussi lamentable : voilà qui est de toute évidence.

2. Vasari, *Ed. Lem.*, vol. VI, p. 30, note 3. C'était déjà la conclusion de Lauzi, vol. III, p. 135.

3. Il ne peut être ici question que d'une tradition conservée, avec plus ou moins d'exactitude, par Vasari. Pascoli est un témoin beaucoup plus tardif de la même tradition. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*,

démêler les diverses influences qui contribuèrent à la formation définitive de son talent. Et alors ce ne sera plus un maître que nous lui supposerons, mais plusieurs. Après nous être étonnés de la multiplicité des ateliers qu'on lui faisait fréquenter, il faudra nous résoudre à dire à peu près comme tout le monde. Mais il n'y a pas à craindre qu'une paternité si luxueuse amoindrisse la noblesse de ses origines et la valeur de son âme d'artiste. Un pareil scrupule serait tout à fait déplacé.

Cette manière de voir concorde assez bien avec l'idée qu'il faut se faire de son talent. Le Pérugin n'a été ni un Michel-Ange, ni un Léonard de Vinci, ni même un Corrège; pour l'apprécier à sa juste valeur, il convient de ne pas vouloir le mettre trop haut, aux toutes premières places, et alors on est à son aise pour vanter les qualités acquises de son beau talent. Par le travail et la patience, le Pérugin, qui n'avait peut-être que l'étoffe d'un honnête artisan, a su devenir un véritable artiste et même le rester, pendant quelques années. On ne peut donc faire de lui un meilleur éloge qu'en montrant qu'il a beaucoup étudié chez les autres, pendant les années de sa jeunesse. On ne regrette qu'une chose, de ne pas être à même de le prouver plus victorieusement.

N'oublions pas, d'un autre côté, que l'éducation d'un peintre du XVe siècle ne se faisait pas comme celle des artistes de nos jours. Elle ne présente avec elle que de lointaines analogies. C'est là, tout d'abord, ce que nous devons essayer de faire un peu mieux comprendre.

II

Entré de bonne heure dans la boutique d'un entrepreneur d'images qui, pour être inscrit très authentiquement sur les registres des peintres patentés, n'aurait pas toujours eu le droit, je m'en doute, de prétendre à un brevet de perfection, le jeune apprenti désirait, tout naturellement, en sortir très vite, dès qu'il

1782. Il nous dit également que le père du Pérugin, qui était pauvre, le donna « comme *Fattorino* à un peintre de Pérouse », lequel avait « peu de valeur ». C'est un témoignage inspiré de Vasari.

saurait broyer les couleurs, étendre, selon toutes les règles de l'art, le *gesso* sur les panneaux de bois ou la fresque humide sur les grands murs, y décalquer enfin, avec prestesse et exactitude, les cartons où les contours des images étaient à l'avance rigoureusement arrêtés. Il avait rapidement fait le tour de la modeste science du peintre du village, brave homme peut-être, mais artiste médiocre, auquel la prudence maternelle, tout d'abord, l'avait confié. S'il possédait au fond de l'âme ce feu sacré qui alimente les beaux enthousiasmes, il rêvait d'entrer dans un autre atelier, où le maître apprenait à ses élèves de plus beaux secrets.

Souvent, quand il l'aimait bien, son pédagogue était le premier à souffler dans sa jeune âme ce désir des horizons inconnus que son âge avancé, ou son modeste talent, lui permettait seulement d'entrevoir. Il l'exhortait lui-même à chercher des maîtres plus savants : sans récriminations, car c'était un ami, presque un père, il ouvrait lui-même la porte de la cage et disait à l'oiseau de s'envoler.

Alors commençait pour l'enfant la période vraiment féconde de son apprentissage. Il allait de ville en ville, d'atelier en atelier, promenant un peu partout la curiosité enthousiaste de ses quinze ans, toujours à l'affût pour surprendre chez les maîtres en vogue les recettes habiles auxquelles il sentait bien qu'ils devaient le meilleur de leur succès, s'exerçant à les imiter de très près, à refaire les mêmes peintures avec cette exactitude scrupuleuse alors fort appréciée, se hâtant enfin, je ne dirai pas de se créer une personnalité — en aurait-il alors trouvé l'emploi ? — mais d'être capable d'exécuter d'impeccables contrefaçons des tableaux les plus estimés, en attendant que la clientèle voulût bien accepter ceux que son propre génie, s'il en possédait, lui avait permis d'inventer.

Aux alentours de ses vingt ans, l'éducation d'un entrepreneur de peintures de piété, en ces pays d'Ombrie, était à peu près terminée[1]. Il tenait déjà boutique ouverte, avec un choix de tableaux

1. M. Müntz a plus d'une fois abordé ce problème de l'éducation artistique au XV[e] siècle. Voir en particulier *Histoire de l'Art* pendant la Renaissance, vol. I, pp. 347-369. Il a traité expressément la question du Pérugin chez Verrochio dans *Une éducation d'artiste au XV[e] siècle*, article de la *Revue des Deux-Mondes*, que l'on retrouvera dans son dernier livre sur *Léonard de*

dans tous les goûts, dans tous les styles, parmi lesquels les visiteurs pouvaient venir faire leurs emplettes. Si les commandes ne se faisaient pas trop désirer, inscrit à son tour, et malgré sa jeunesse, sur les registres de la corporation, il allait avoir le droit de se dire un maître des plus authentiques, dût-il ne rester toute sa vie, et l'aventure ne fut pas rare, qu'un très modeste artisan.

C'est ainsi que je me représente, à grands traits, l'histoire de la jeunesse des peintres d'Ombrie et de leur éducation. Je partagerais donc en deux périodes ce long noviciat; je le vois commencer très tôt, presque dès l'enfance, et je le fais durer jusqu'à vingt ans environ.

Ces dates ne manqueront pas d'étonner; aussi je m'empresse d'ajouter qu'elles ne sont pas absolues, malgré les documents qui les rendent suffisamment vraisemblables. Faire commencer à neuf ans l'apprentissage du Pérugin n'est déjà plus chose extraordinaire, quand nous voyons celui d'Andrea del Sarto le prendre deux années plus tôt, à sept ans. Et de quelque façon qu'on organise le *cursus vitæ* de l'énigmatique Fiorenzo di Lorenzo, on est bien obligé de donner à sa carrière artistique des origines aussi prématurées, puisque, mort après 1521, nous le trouvons, dès 1463, inscrit sur la matricule des peintres de Pérouse. Pour ce qui est d'être, à vingt ans, passé « maître », cela ne nous semble plus étrange, rien qu'à lire la vie de Mantegna, de Michel-Ange, de Raphaël et de Léonard de Vinci.

Avant l'apprentissage proprement dit, dont les statuts des cor-

Vinci. Hachette, 1899, pp. 26-29. Nous avons largement profité de tous les faits accumulés par l'éminent historien. Ce serait encore, de notre part, un manque de délicatesse de ne pas rappeler, de temps en temps, les obligations particulières que nous lui avons pour les encouragements qu'il nous a prodigués au cours de notre travail. Nous le faisons avec d'autant plus d'empressement que nous ne sommes pas toujours de son avis. Le labeur de M. Müntz est si considérable, il a traité tant de questions, qu'on ne peut faire que les reprendre après lui. Pendant bien des années, il en sera de ses ouvrages comme de celui de Vasari : il faudra se borner à les commenter, et l'on n'y mettra pas toujours une délicatesse suffisante. Que n'a-t-on pas dit de ce pauvre Vasari ! Il est certain qu'il n'est pas tendre pour ceux qui n'avaient pas le don de lui plaire, et le Pérugin fut de ceux-là. N'empêche, cependant, que sans Vasari nous n'aurions pu entreprendre ce livre : sans M. Müntz nous n'aurions pu le documenter.

porations s'occupent expressément, il y avait donc une période préparatoire, pour laquelle je ne trouve pas de nom bien défini, où le jeune disciple, sans avoir encore rang dans l'atelier, y jouissait cependant de plus d'avantages que n'en possède chez un notaire d'aujourd'hui le modeste *petit clerc* que l'on sait. Cette période cesse dès que l'enfant est capable de rendre à son maître quelques services appréciables, plus ou moins vite selon les dispositions de chacun. Il est alors un véritable apprenti.

M. Müntz nous fait connaître, par l'analyse de plusieurs documents, quelles étaient les conditions de l'apprentissage dans divers ateliers italiens de cette époque. Celui du Sodoma, chez un certain Martino de Spanzettis, peintre d'ailleurs parfaitement inconnu, devait durer sept ans, et les conditions en étaient assez onéreuses. Dans l'atelier de Francia, à Bologne, la situation semble meilleure, et on le devinerait rien qu'à lire le journal de cet excellent maître qui notait, en ces termes, le départ d'un de ses disciples : « 1495, 4 avril. Départ de mon cher Timothée (Timoteo Viti). Que Dieu le comble de dons et de faveurs ! » La note est encore plus touchante dans le *Libro di ricordi* d'un peintre florentin, Neri di Bicci, qui, prenant dans son atelier le fils d'une veuve, incapable de payer la moindre rétribution, l'accepte cependant « comme fils spirituel, avec la volonté et le désir de le rendre vertueux et obéissant et de lui enseigner à vivre dans la crainte de Dieu[1] ».

Les conditions de l'apprentissage, chez les peintres d'Ombrie, ne devaient pas être sensiblement différentes. Sinon, peut être, que les exigences pécuniaires des maîtres y furent moins considérables, à en juger, du moins, d'après un contrat qui nous a été conservé et qui règle, en décembre 1441, les conditions sous lesquelles un certain *Domenico Cecchi Baldi* entrait dans l'atelier du célèbre Ottaviano Nelli[2].

Il n'y est parlé, en effet, d'aucune sorte de rétribution à payer par le disciple, qui s'engage simplement, pour les six années qui vont suivre, à « prendre ses repas chez Ottaviano, à avoir un

1. E. Muntz, 2e édit., p. 40.
2. Ce document a été publié par M. Mazzatinti, *Arch. stor. per le Marche e per l'Umbria*, 1886, p. 26.

souci continuel d'étudier l'art de peindre, et à servir maître Ottaviano et à lui obéir en tous ses commandements *in rebus licitis et honestis* ». Peu d'obligations, en somme, de la part du disciple. Du côté du maître, c'est autre chose. Car non seulement il doit lui enseigner de son mieux l'art de peindre, mais encore « le surveiller, le nourrir, le chausser et le vêtir » pendant tout le temps que durera l'apprentissage, faire face encore à toutes ses dépenses, le garder sans cesse chez lui et même l'emmener avec lui « toutes les fois qu'il s'éloignera de la ville de Gubbio ».

A ce moment de son noviciat, l'apprenti n'est déjà plus un élève, mais un aide, un « garzone », et ce mot n'implique, dans le vocabulaire de l'époque, aucun sens défavorable. On le trouve souvent dans les écrits de Vasari. C'est ainsi qu'il parle avec avantage de son « garzone » Cungi dal Borgo : on sait qu'il l'emmène avec lui dans presque tous ses voyages et qu'il fut son collaborateur principal pour les grands travaux qu'il exécuta dans la ville de Venise.

Tous les grands artistes de l'époque ont eu de même, pour les aider, un bon nombre de disciples. Seul, Michel-Ange fait exception. En cela comme dans tout le reste, il ne devait ressembler à personne. « Un jour, au sortir du palais du Vatican, il se trouve en face de Raphaël, qu'entourait un groupe nombreux d'élèves sur la place Saint-Pierre : « Avec un cortège, comme un capitano! railla tout haut Buonarotti. — Et toi, seul comme le bourreau! » fut la riposte cruelle du jeune Santi[1]. »

Bernardino Pinturicchio, le Spagna, Raphaël, Giannicola Manni, Melanzio da Montefalco et tant d'autres encore, qu'on ne nomme pas d'habitude, furent les « apprentis » du Pérugin. Cha-

1. I. Klaczko, *Jules II*, p. 416, d'après Lomazzo, un contemporain de Michel-Ange. Je cite cette boutade du « terrible artiste » pour montrer qu'il ne les réservait pas au seul Pérugin. On sait en effet qu'il le traita un jour publiquement de « goffo nell' arte », comme qui dirait une « nullité », voire même une « ganache ». C'était un mot qu'il affectionnait, à en croire Vasari, et il en a aussi gratifié le doux Francia. Michel-Ange ne fut tendre pour aucun de ses confrères. Il reproche cruellement à Léonard de Vinci d'avoir fait le dessin d'une statuette équestre sans pouvoir réussir à la couler. Cf. *Anonimo Gaddiano* (éd. Fabriczy, p. 78). La fameuse lettre qu'il écrit à Signorelli, pour lui réclamer une dette, est vraiment inqualifiable. Il eut peu de disciples pour l'aimer. Ce ne fut jamais un « bon maître ».

cun de ces peintres, à son tour, en réunit un bon nombre. Le Spagna groupa auprès de lui une véritable famille d'honnêtes artisans qui couvrirent de peintures toutes les églises du pays de Spolète. Pinturicchio semble encore en avoir employé un plus grand nombre : dans les fresques des *Appartements Borgia*, qu'on vient tout récemment de rendre publiques, c'est à peine si l'on consent à lui réserver, dans l'œuvre totale, une part vraiment personnelle. La solidarité artistique ne fut nulle part aussi développée que chez les peintres d'Ombrie. De tous les artistes du XVe siècle, aucun n'eut, comme le Pérugin, un aussi grand nombre de disciples dévoués, comme le furent les siens, au culte de leur maître et à la scrupuleuse observation de ses enseignements. J'ai toujours pensé que, pour avoir su grouper autour de lui tant d'élèves, c'était que, tout d'abord, il avait été lui-même un disciple accompli et toujours rempli, à l'égard de ses propres maîtres, de prévenance et d'affection.

A quel âge, cependant, l'apprenti devenait-il un « maître », avec le droit de se faire inscrire sur les registres de sa corporation ? On voudrait bien le savoir, car cela peut avoir quelquefois son importance : mais il faut y renoncer. Je n'ai pas, du moins, réussi à trouver de règlement formel à ce sujet. M. Müntz cite un artiste reçu dans la corporation à l'âge de seize ans : mais il pense qu'il le fut plus rapidement que d'habitude, en considération de son père, qui, lui-même, en faisait déjà partie. Par un raisonnement analogue on pourrait donner rapidement la maîtrise à Niccolò Alunno, dont le beau-père était peintre, et à bien d'autres encore. Les raisons ne manqueraient pas, même en dehors de toute considération d'art et de métier.

Nous savons en effet que, dans l'organisation démocratique des villes ombriennes, les nobles eux-mêmes étaient obligés de se faire inscrire dans une corporation, à laquelle ils n'appartenaient que par leur inscription, nullement par la nature de leurs occupations. Il ne faut donc pas ajouter une importance extraordinaire, sinon pour les questions de pure chronologie, à ces fameux registres de corporations. L'inscription à la matricule des peintres n'est, en tout cas, nullement décisive pour nous faire deviner à quelle époque un apprenti était, réellement, devenu un maître.

Cela dépendait, en plus du talent, des circonstances plus ou moins favorables. Les corporations se montraient, en général, assez jalouses de leurs droits, et leurs exigences, parfois, étaient vraiment tyranniques. Les villes, de même, tenaient à conserver la haute main sur la façon dont leurs « collèges » étaient gouvernés et recrutés. Il fallut une délibération de la commune de Sienne pour permettre à Taddeo di Bartolo, le 20 août 1404, de venir travailler dans l'Ombrie. Et la municipalité de Pérouse, si elle appelait parfois des peintres étrangers, savait au besoin, en votant quelque crédit pour des travaux, spécifier qu'ils devaient être confiés exclusivement à un peintre de la ville. Il est authentiquement prouvé que le Pérugin, en 1475, jouissait déjà dans la ville de Pérouse d'une certaine notoriété, puisqu'on lui demande des peintures pour la grande salle du Palais municipal. Il avait alors vingt-neuf ans : sa maîtrise ne datait donc pas de la veille. Nous pouvons en être assurés, alors même que nous n'avons pas, pour le prouver, la certitude de son inscription antérieure sur le registre des peintres de la ville.

Quand il s'agira donc, pour les nécessités de nos raisonnements, d'établir la date probable de la maîtrise d'un peintre ombrien de talent — je parle évidemment de la maîtrise réelle, — je la mettrai d'ordinaire aux alentours de ses vingt ans. Il n'est pas nécessaire, en effet, de la reculer davantage : car nous ne parlons pas d'élèves patentés d'une école nationale des Beaux-Arts. Disons donc qu'à vingt ans un peintre ombrien commençait à gagner honnêtement sa vie, et que s'il restait chez un peintre en renom, ce n'était plus à titre d'élève, mais de collaborateur : il produisait d'ailleurs de son côté, et pour son propre compte, n'aurait-ce été que des contrefaçons habiles des tableaux les plus en vogue de son patron. Il savait bien qu'il les placerait toujours avantageusement, et que son maître, au besoin, ne ferait pas trop de difficulté pour les authentiquer, au dernier moment, de sa signature. Soyez d'ailleurs persuadés qu'il savait lui-même, au besoin, se charger de ce soin. Les chefs-d'œuvre du Pérugin ne portent pas de signature : à force de la voir figurer sur des panneaux d'une telle grossièreté qu'il est impossible de continuer plus longtemps à les lui attribuer, j'en suis venu, toutes les fois que je la trouve sur une peinture, à commencer par douter qu'elle soit vraiment de lui.

A dire vrai, la contrefaçon artistique, au sens du moins où nous l'entendons aujourd'hui, n'a jamais existé véritablement au temps de la Renaissance. Les auteurs eux-mêmes consentaient assez facilement à livrer plusieurs répliques de leurs œuvres. C'est ainsi que je m'explique la présence, dans plusieurs galeries, de ces fameux portraits de Jules II où l'on reconnaît également la main de Raphaël. Ce que je comprends moins, c'est l'erreur des artistes qui s'étonnaient du mécontentement avec lequel on finissait par accueillir des œuvres dont ils avaient, depuis longtemps, usé la formule : ainsi le Pérugin après l'échec de son tableau l'*Annunziata*. Il en était resté à la manière de voir de sa patrie, où l'on ne se lassait pas des choses qu'une fois on avait aimées. Le *Couronnement de la Vierge* que Ghirlandaio avait peint à Narni remplit d'un tel enthousiasme toute cette région de l'Ombrie, qu'on ne voulait plus en voir d'autres, après celui-là. On le spécifie expressément dans les contrats passés avec les peintres auxquels on commande un *Couronnement* : et par deux fois le Spagna, qui n'était pas, cependant, un vulgaire copiste, dut s'exécuter de bonne grâce à Todi, puis à Terni. Ces exemples sont tellement fréquents, qu'il est inutile de les multiplier.

On sait que, de leur côté, les sculpteurs ne se faisaient pas faute de se copier mutuellement. Un exemple, tout au moins, est devenu classique, celui de la ronde d'anges de Rosellino, dont il est impossible de compter les innombrables répliques et, bien plus encore, les imitations. Je m'empresse d'ajouter que l'artiste, toutefois, ne se refusait pas absolument, pour ces répliques, quelques légères modifications. Le Spagna, par exemple, se retrouve encore lui-même, surtout avec ses anges, dans les compositions copiées de Ghirlandaio dont nous parlions tout à l'heure.

Mais on comprend combien de telles habitudes rendent particulièrement difficile, pour l'historien, l'étude d'un artiste, surtout quand il s'agit des œuvres de sa jeunesse. A cette époque de sa vie, en effet, il dut plus que jamais se livrer à ce genre de travaux. A supposer encore que, privé des ressources de la fortune, il vivait au jour le jour, au hasard des commandes et à la merci de la clientèle, ce fut alors surtout qu'il fit le moins de difficulté pour les accepter. S'il avait enfin, plutôt que du génie, cette heureuse facilité d'un talent qui s'assimile avec aisance les meilleures

inventions d'autrui, sans y mettre, pour cela, beaucoup de travail ni de temps, avouez qu'il était tout désigné pour devenir un incomparable entrepreneur de copies des maîtres à la mode. Il y eut quelque chose de cela dans la vie du Pérugin, au temps de sa jeunesse. Le problème de son éducation ne sera pas facile à résoudre. On hésite à se prononcer devant un tableau avant d'affirmer qu'il est bien de sa jeunesse. Et quand on se croit en mesure de le prouver, on est encore obligé de le faire timidement, afin de ne pas heurter trop vivement les opinions de la critique traditionnelle.

IV

Au risque de paraître amoindrir l'intérêt de mon sujet, je veux insinuer, dès maintenant, comment je comprends la psychologie artistique du Pérugin. Ce fut un grand artiste ; on n'a pas de peine à le prouver. Mais s'il faut lui accorder un très beau talent, je ne crois pas qu'on puisse aller jusqu'à lui reconnaître du génie.

La distinction me paraît capitale. Je ne la donne pas comme une nuance légère, aussi délicate à préciser que, dans l'analyse du spectre lumineux, les transitions imperceptibles d'une couleur primitive à la couleur complémentaire. Avant de commencer à parler du Pérugin comme s'il avait été un artiste de génie, la critique devrait considérer qu'elle se verra obligée, sur la fin de sa vie, à lui refuser jusqu'à du talent. Il ne mérite d'être placé ni si haut ni si bas, si l'on veut avoir une juste appréciation de son âme d'artiste.

Ne cherchons pas, dans la vie du Pérugin, aucun de ces épisodes merveilleux où le génie d'un Michel-Ange, d'un Léonard de Vinci, voire même d'un Corrège, s'est tout à coup révélé. Il ne devint lui-même que peu à peu, après avoir été longtemps le disciple des autres, leur imitateur et souvent même leur copiste. Il n'avait pas non plus cette fécondité du génie qui se renouvelle toujours, sans avoir à craindre de s'épuiser jamais. Il était né pour ne dire qu'une seule chose, et son malheur fut peut-être d'y avoir réussi encore trop vite, malgré tout le temps qu'il mit à s'y préparer. Que n'a-t-il réalisé seulement sur le soir de sa vie ce rêve

d'extase devant lequel, dès qu'ils furent admis à le contempler, ses contemporains s'inclinèrent, ravis, sans croire qu'ils pourraient jamais se lasser de l'admirer ! Pendant tout le reste de son existence — plus d'un quart de siècle — il se contenta de le redire, se copiant lui-même, sans plus songer à renouveler ses pensées, sinon son art, au contact d'autrui. On s'étonne presque qu'il ait jamais pu s'élever si haut, jusqu'à donner l'illusion d'une puissance de génie que, sans doute, il ne possédait pas.

Ce n'est point que j'invente, à l'usage du Pérugin, une théorie du talent où l'activité personnelle n'aurait aucune part. Si je lui refuse du génie, c'est que je mets dans ce mot une rare plénitude de qualités créatrices dont je sais bien qu'il a manqué. Mais je lui accorde un très beau talent : je ne veux donc pas l'amoindrir jusqu'à prétendre que ce n'est, en aucune façon, à lui-même qu'il le doit. Il eut beaucoup de maîtres, sans doute : mais à eux seuls ne revient pas tout l'honneur de son éducation.

La gloire solide d'un artiste n'est point diminuée par ce fait que de multiples influences ont présidé à sa formation. Le génie lui-même est fait de patience, mais aussi de curiosité. C'est mériter de devenir grand que de savoir demander, à ceux qui ne le sont pas, le secret de leur médiocrité. Le véritable artiste, parce qu'il est un poète, prend son bien partout où il le trouve. Cela ne saurait l'empêcher de devenir original, car il n'est point le réceptacle passif des procédés d'art qu'il a pu emprunter de tout côté. Ses prétendus emprunts sont encore des créations. L'artiste est son propre maître : ceux qu'il fréquente n'ont été pour lui que l'occasion de se donner, à lui-même, des leçons.

Quels furent donc ces maîtres du XV[e] siècle qui ont aidé le Pérugin à se découvrir son incontestable talent ? Nous allons essayer de le deviner. Mais il faut bien prévenir que nous y trouverons de particulières difficultés, en raison de la pauvreté des sources où nous sommes réduit à puiser nos informations.

La tradition devait entrer en ligne de compte, surtout le témoignage de Vasari. Nous l'acceptons donc, et même nous ferons davantage, car loin de protester contre la diversité d'enseignement que Vasari suppose dans l'éducation du Pérugin, nous tenterons de rendre encore plus sensible la multiplicité des influences qui ont agi sur son développement artistique.

Mais comment s'y prendre ? On peut, tout d'abord, chercher à le découvrir par l'étude des peintures de sa maturité, les seules vraiment connues, en somme. Ce sera peut-être malaisé : quand il fut tout à fait en possession de lui-même, le Pérugin se créa, en effet, une manière personnelle et tellement originale qu'elle ne ressemble à aucune autre. On aura sans doute quelque peine à y suivre la trace des influences artistiques qu'il a dû subir antérieurement.

Nous l'essaierons, toutefois, en comparant de très près quelques-unes de ses œuvres les plus caractéristiques avec celles des principaux artistes [1]. Nous chercherons, par exemple, s'il n'y a pas, dans l'œuvre authentique du Pérugin une composition, tout au moins, dont on puisse tirer la certitude de sa filiation avec Bonfigli ou Niccolò Alunno.

Peut-être cette enquête ne nous conduira pas à des résultats très concluants. Cela ne suffirait pas néanmoins à nous faire renoncer à les lui donner comme maîtres. Si l'on veut bien admettre, au moins d'une façon provisoire, l'idée que nous nous faisons du tempérament artistique du Pérugin, il faut se résoudre à le laisser assez longtemps à l'école des autres. Dussions-nous rester incapable de prouver que ce furent précisément ceux que la tradition s'accorde à désigner — Bonfigli, l'Alunno, Piero della Francesca, Verrochio, — nous continuerons quand même à le dire, du moment que nous aurons pu établir que cette tradition n'est pas, tout au moins, invraisemblable. En dehors des preuves fournies par les documents d'archives et les monuments artistiques, il faut savoir s'en tenir, parfois, aux vraisemblances tirées de la chronologie comparée et de l'étude générale des milieux.

Il est bien évident qu'on retrouverait plus facilement la trace des maîtres du Pérugin dans les peintures de sa jeunesse. Mais les œuvres de la jeunesse du Pérugin, où sont-elles ? quelles sont-elles ? Nous essaierons, dans la troisième partie, je n'oserais dire de combler cette lacune, du moins d'indiquer quelques peintures qui sont évidemment de cette époque. Mais il serait dangereux de nous appuyer dès maintenant sur ce genre de conclusions. Nous

1. Peintures du même genre — ayant le même sujet — sinon le même caractère.

le ferons d'autant moins que, dans les différents tableaux que nous indiquerons comme antérieurs aux peintures de la Sixtine, nous ne voyons pas de preuves convaincantes de l'influence d'un artiste en particulier, excepté celle de Piero della Francesca. Le problème de l'éducation du Pérugin et celui de la détermination des œuvres de sa jeunesse, tout en étant très voisins, gagneront toutefois d'être traités séparément. Si nous négligions de le faire, on pourrait nous reprocher d'avoir voulu éclaircir les anciennes ténèbres par de nouvelles obscurités.

En fin de compte, alors même que, parvenu au terme de cette seconde partie, nous ne serions pas en état de répondre avec une parfaite netteté à la question du début : quel fut le maître du Pérugin ? nous ne regretterions pas notre travail. Il est des cas où la connaissance scientifique ne consiste qu'à faire, avec méthode, l'inventaire de ses ignorances. Ce ne serait pas, d'autre part, une solution déjà si mauvaise que celle qui confondrait le Pérugin, pendant sa jeunesse, avec la foule des artistes ombriens dont on ne parle point, parce qu'ils n'ont pas eu d'histoire. Le Pérugin n'aurait-il pas commencé comme il devait finir, par n'être qu'un modeste entrepreneur de peintures de dévotion ?

L'objet de notre second livre sera de prouver qu'il fut tout de même un peu plus que cela. Au cours du premier, en le comparant, d'une façon un peu suivie, à quelques-uns des meilleurs d'entre ses contemporains, nous verrons qu'il ne leur a été inférieur en aucune façon. Nous constaterons aussi combien peu il leur ressemble, si l'on en juge, tout au moins, d'après les ouvrages de sa maturité. Le problème de l'éducation du Pérugin n'y gagnera peut-être pas beaucoup en clarté : mais ce sera une manière appréciable de bien faire sentir sa réelle originalité.

J'avais d'abord songé à indiquer les phases de cette éducation : mais j'ai dû bien vite y renoncer. C'était de l'ingéniosité dépensée en pure perte, aboutissant à des itinéraires embrouillés et toujours invraisemblables par quelque côté. Il sera beaucoup plus sage de supposer, dans les allées et venues de notre apprenti, une complication qui déroute toute tentative sérieuse de chronologie. Demeure-t-il à Pérouse, y ayant un domicile bien établi : il ne se refuse pas à quitter la ville pour suivre son maître du moment, là

où l'appellent les commandes. Mais alors où le placer? Aucun document ne nous le dit. Il a pu s'absenter pendant plusieurs mois, une année peut-être, puis y revenir et s'en aller de nouveau.

Je n'ai donc point voulu imaginer une « période pérousine », au seul point de vue chronologique, alors même que je réunissais, sous un même titre, les influences qui relèvent plus spécialement de Pérouse. De même quand j'ai parlé des influences folignates, dans la personne surtout de Niccolò Alunno. J'ai terminé par les influences florentines, non point que j'aie des raisons péremptoires pour assurer qu'elles soient venues en dernier lieu, mais parce que je les regarde comme celles qui ont donné aux études du Pérugin leur véritable consécration.

Avant d'en aborder le détail, voyons ce qu'on peut dire du « premier maître » du Pérugin.

V

Un artiste de second ordre, dans le genre de ce modeste artisan auquel on confia tout d'abord le Sodoma, peut-être quelqu'un de ces entrepreneurs d'images de piété qui allaient de village en village à la recherche de petites commandes, nombreuses mais pas très rétribuées, « Maestà » au carrefour des chemins, peintures votives à exécuter prestement dans la chapelle des saints protecteurs du pays, tel fut, je m'imagine, le premier maître du Pérugin.

S'appelait-il *Francesco*, comme sembleraient le supposer les derniers historiens de la Peinture Italienne? Était-il précisément ce peintre, né lui aussi à Città della Pieve, qui signait, en 1472, une fresque à Pacciano? Rien ne le prouve, de même que rien n'empêche de le supposer. Car la peinture de Pacciano est de médiocre ressource pour les savantes inductions.

Était-ce au contraire un peintre de Pérouse, appelé par quelque commande dans ces alentours du lac Trasimène d'où il aurait ramené le jeune Pietro après avoir inspiré suffisamment de confiance à Cristoforo, le père de l'enfant? Vasari nous dit, en effet,

que le premier maître de notre peintre fut un Pérousin. L'annotateur florentin de l'édition de 1771 le pense aussi [1].

Il va même jusqu'à donner son nom, *Pietro*, tout comme son élève. De fait, il y eut bien à Pérouse, vers cette époque, plus d'un *Pietro* exerçant la profession de peintre. Notre annotateur florentin trouve même, dans ce rapprochement de noms, un moyen d'expliquer comment Vasari a pu dire de Pinturicchio qu'il fut en même temps l'élève et l'ami de Pietro : élève du Pietro qu'on ne connaît guère, ami de celui qui, tout au contraire, le fut beaucoup, c'est-à-dire Pietro Perugino. Il est bien évident que nous laissons à notre commentateur toute la responsabilité de son ingénieuse explication.

Un Pietro quelconque, *Maestro Pietro di Galeotto*, peut-être, a donc pu être le premier maître du Pérugin, du moins à Pérouse. Mariotti, je ne sais trop pourquoi, attribue du talent à ce Pietro Galeotto [2]. J'imagine, cependant, qu'il n'en possédait pas beaucoup. Et ce serait, précisément, à propos du premier maître du Pérugin, l'avis de notre historien Vasari : « Il n'était pas très vaillant dans son métier, mais il avait en grande vénération et l'art et les hommes qui y étaient excellents. »

N'était-ce pas un artiste de cette trempe qu'il fallait tout d'abord au jeune enfant ? A quoi cela lui eût-il bien servi d'avoir un maître qui excellait dans toutes les parties de son art, s'il n'avait pas été capable de lui inspirer de beaux enthousiasmes,

1. Vasari, éd. fl., 1771, vol. II, p. 502, dans une note à la *Vie de Pinturicchio*. « Quand Vasari dit que Pinturicchio fut élève de *Pietro da Perugia*, il ne faut pas l'entendre du fameux Pietro Perugino, mais d'un autre peintre de peu de valeur, né et demeurant à Pérouse et qui fut peut-être celui-là même chez lequel se trouva, comme *fattorino*, le célèbre Pietro Perugino. »

2. Mariotti, *Lett. pitt.*, p. 145. On ne connaît pas, de ce peintre, une seule œuvre authentique. Des commandes cependant qu'on lui faisait, Mariotti conclut qu'il devait avoir quelque valeur. Il fut chargé, en effet, dès 1479, de ce fameux tableau de la Chapelle des Magistrats dont la commande, plus tard, revint au Pérugin, en 1484, Pietro de Galeotto étant mort au courant de l'année, sans avoir commencé son tableau. Le Pérugin, d'ailleurs, n'y devait pas mettre beaucoup plus d'empressement, puisque treize ans plus tard, en 1496, il signe un nouveau contrat pour le même tableau (aujourd'hui au Vatican, excepté le couronnement, une *Pietà*, restée à la Pinacothèque de Pérouse). A défaut d'autres leçons, on voit donc que Pietro de Galeotto aurait donné à son élève celle de ne jamais se presser. Le Pérugin ne l'oublia pas.

mille fois plus utiles à la jeunesse que les plus savantes leçons? A ce vieux maître inconnu, qu'il se soit appelé Galeotto ou autrement, peu importe, reviendrait donc l'honneur d'avoir pressenti, à son aurore, le beau talent du Pérugin, si, à défaut d'une science extraordinaire, il avait assez d'amour de son art pour être capable de tenir à ses élèves des discours dans le genre de celui-ci... C'est Vasari, bien entendu, qui nous le rapporte ; je n'ai pas eu besoin de l'inventer. « Son maître ne cessait de lui redire combien de profit et combien de gloire la peinture apportait à celui qui savait l'exercer comme il faut. Il lui expliquait tous les mérites des anciens, mais ceux encore des modernes et exhortait Pietro à les étudier vaillamment. Il allumait dans son âme de telles ardeurs, qu'il se résolut, lui aussi, à être de ceux-là, si la fortune toutefois lui venait en aide. Et à cause de cela il avait coutume de demander aux artistes qu'il savait avoir couru le monde, en quel pays les hommes de son métier y devenaient plus excellents. »

Le voyez-vous, cet enfant, dévoré du désir d'apprendre à devenir parfait, voulant savoir à tout prix où il fallait courir pour recevoir les meilleures leçons? Sa curiosité toujours éveillée a bientôt fait le tour de la science de son vieux maître. Les ateliers de Pérouse bientôt ne le tentent plus : ne connaît-il pas tous les prétendus secrets qu'on y enseigne? Il veut maintenant qu'on lui apprenne autre chose. Il demande conseil à tous ceux qui ont voyagé, « mais particulièrement, continue Vasari, à son vieux maître ; lequel lui redisait toujours la même chanson, à savoir qu'à Florence, mieux que partout ailleurs, les hommes devenaient parfaits dans tous les arts, mais plus spécialement dans la peinture ». Je passe sur les raisons qu'il en donnait : c'est, sous forme d'éloge, un réquisitoire assez peu déguisé où Vasari, semble-t-il, substituait insensiblement sa philosophie à celle, probablement moins morose, du vieux précepteur. Mais ce simple extrait d'un si beau discours suffisait déjà à nous faire comprendre la noble ardeur que le maître avait su faire passer dans l'âme de son disciple. On résolut donc de se quitter. Le Pérugin, talent facile, n'avait pas mis longtemps à s'assimiler la science de son premier maître, y compris sa philosophie. C'était encore un adolescent, à peine pouvait-il compter quinze ans, peut-être ne les avait-il pas.

Prit-il de suite la résolution d'aller à Florence? Je ne le pense pas. En admettant que les artistes de Pérouse n'avaient déjà plus rien à lui apprendre — ce que je ne crois pas, — il connaissait évidemment d'autres peintres ombriens, ceux-là aussi des maîtres, dont il ne pouvait manquer de vouloir connaître les œuvres et les secrets d'atelier. Il y avait la basilique d'Assise, où il devait aller pour étudier de plus près les meilleures traditions de l'art de peindre. Florence, en tout cas, était représentée en Ombrie par quelques-uns de ses meilleurs artistes, et le Pérugin pouvait aller leur demander des leçons, travailler même avec eux, sans être obligé, pour cela, de trop s'éloigner de sa patrie.

Mais, avant de le prouver, il nous faut en finir avec les éléments pérousins de son éducation, et chercher tout ce que les artistes de Pérouse, aux différentes périodes de sa jeunesse, ont bien pu lui enseigner.





CHAPITRE III

Les influences pérousines. — Le Pérugin et Benedetto Bonfigli.

I. Le Pérugin et Bonfigli. — Les opinions de la critique. — On rapproche ces deux artistes l'un de l'autre comme peintres de Madones, peintres d'histoires, peintres de bannières. — Conclusion.

II. Autres influences pérousines; on parle surtout de celle des miniaturistes et des peintres de vitraux.

I

Le vrai maître du Pérugin, à Pérouse, a-t-il été Benedetto Bonfigli? On l'a prétendu. On l'a nié. Quelle sera notre opinion?

Je vais l'exposer, en toute franchise, non point toutefois sans me dissimuler qu'elle risque de paraître encore un peu flottante. Car si je reprends ceux qui ont nié que Bonfigli ait pu servir de maître au Pérugin, en m'autorisant pour cela de bons arguments, je reconnais mon impuissance à en trouver d'aussi concluants pour établir que, de fait, il l'a vraiment été. Je crois plus loyal de ne pas chercher à donner l'illusion d'une certitude là où je sais

bien n'apercevoir que des vraisemblances. C'est une garantie de plus pour ne pas trop m'éloigner de la vérité.

Dans les quelques lignes que Vasari a consacrées à Benedetto Bonfigli, au cours de sa *Notice* sur Pinturicchio, il dit que ce fut un peintre « assez estimé dans sa patrie, avant que le Pérugin n'y vînt en honneur ». Comme d'autre part, dans la Vie de Pietro, il prétend que son premier maître « n'était pas très vaillant dans son métier », on a pensé qu'il n'avait pas en vue Bonfigli, car il n'aurait pas dit cela d'un peintre de la valeur de cet artiste, et dont lui-même avait fait, ailleurs, un assez bel éloge. Mais la contradiction serait légère, surtout venant d'un historien dont la critique est assez flottante. S'il y a une contradiction dans son récit, ce serait plutôt d'avoir prêté à un goujat un discours aussi relevé que celui qu'il met dans la bouche du précepteur de Pietro : seul, un véritable artiste pourrait parler de la sorte, et, je n'ai pas besoin de le dire, Bonfigli en était tout à fait capable[1].

Ce dernier, d'autre part, avait lui aussi beaucoup voyagé, à Florence, à Rome, dans le pays siennois. Ses préférences, toutefois, allaient aux Florentins, à Filippo Lippi en particulier, qui fut son ami et influa certainement sur quelques-unes de ses plus délicates inventions. Florence, cependant, ne semble pas lui avoir été hospitalière. Ainsi s'expliquerait encore, dans le fameux discours, tout le mal qu'il en dit, en continuant toutefois à en penser beaucoup de bien. Il avait donc ses raisons, en poussant vers Florence le jeune Pietro, de le prévenir, à l'avance, des destinées qui l'y attendaient. « Car Florence fait, de ses artistes, comme le temps de toutes choses : sitôt faites, voilà qu'il les défait et les dévore peu à peu. » Le Pérugin devait également s'en apercevoir ! Après avoir connu, à Florence, tous les enivrements d'une faveur exceptionnelle, le jour vint bientôt où, tombé en disgrâce, on se mit à le chansonner ! Son vieux maître le lui avait prédit : c'était un homme d'expérience et qui avait connu la vie. Mais s'appelait-il vraiment Benedetto Bonfigli ?

Rio, lui non plus, ne veut pas le supposer. C'est pour d'autres

1. Vasari a prêté au premier maître de Pérugin un long discours auquel nous ferons plusieurs emprunts, dans la suite de ce chapitre.

motifs. Ils sont tirés de la considération de l'art des deux peintres dans ce qu'il a de plus essentiel. Comment Bonfigli aurait-il pu enseigner au Pérugin les secrets de *l'art mystique*, lui qui « ne participe en rien aux qualités de l'école ombrienne... et qui mit, dans ses tableaux, les portraits de sa sœur, de son neveu et de son frère, pour représenter la sainte Vierge, l'Enfant Jésus et un roi mage »? — Mais qu'y a-t-il derrière tout ce cliquetis de belles paroles? Peu de chose, en vérité. Et, si nous n'avions point d'autres raisons, les anathèmes du trop scrupuleux Rio ne nous sembleraient pas suffisants pour écarter le nom de Bonfigli, malgré qu'il ait placé des figures-portraits dans ses fresques historiques et jusque dans ses tableaux de dévotion.



FIG. 73. — Le Pérugin, *Vierge et Enfant.*

Le Pérugin, d'autre part, n'a-t-il pas fait souvent de même? S'il faut en croire la légende, il y aurait même introduit le portrait de sa femme, la belle Chiara Fancelli. Nous montrerons, plus tard, comment il a été, lui aussi, peintre de portraits. Je ne connais rien de plus « mystique » que ceux qui encadrent ses grands retables de Vallombreuse et de San-Pietro de Pérouse. Mais la question est toujours de savoir si ce fut Bonfigli qui lui avait appris à les peindre.

Je n'en suis pas convaincu. Si le naturalisme de Bonfigli a pu incliner le Pérugin vers l'étude de la figure humaine, celui-ci a

singulièrement agrandi l'enseignement de son maître. Puis, lors-



FIG. 74. — **Bonfigli,** *La Vierge de Bonfigli.* Détail du tableau exposé à la pinacothèque de Pérouse et représentant la Madone avec deux anges, à ses pieds, faisant de la musique. **Alinari,** nn. 5641 et 5642.

qu'il eut dégagé, comme le font tous les grands artistes, ce qu'on est convenu d'appeler le « type » de leurs figures, il se trouva

qu'il était très différent du type adopté par Benedetto Bonfigli. Je vais le montrer en étudiant d'abord la manière dont ils ont compris, l'un et l'autre, la représentation de la Madone.

La Vierge du Pérugin est vraiment assez populaire pour qu'il ne soit pas nécessaire de l'analyser longuement. On ne la connaît même que trop, avec son visage plein, dont l'ovale est à peine indiqué, le menton court, mais très arrondi, les yeux comme noyés dans l'humidité d'un rêve attendri, enfin le front haut et découvert, que respecte la coiffure, toujours extrêmement modeste. Un voile léger, souvent un simple ruban, se mêle à ses longs cheveux, qui s'ordonnent, d'habitude, en une tresse sans art, quand ils ne tombent pas d'eux-mêmes, avec un désordre charmant, pour donner comme un cadre d'or aux larges épaules blondes.

Que la Vierge de Bonfigli ressemble peu à celle du Pérugin[1] ! C'est d'abord, il faut bien l'avouer, qu'elle est encore plus délicieuse, avec davantage de grâce et d'attraits, moins divine, sans doute, mais si ravissante qu'on s'oublie, quand même, à l'adorer. Toute sainte qu'elle est, je lui trouve cependant, si j'ose ainsi dire, un peu trop de séduction, sinon de coquetterie : sa coiffure, en particulier, est tout ce que l'on peut imaginer de plus ingénieux pour ordonner une belle chevelure, sans immodestie, avec infiniment d'art et de délicatesse. N'est-ce point encore la raison pour laquelle elle se présente presque toujours de profil? Elle y est, en effet, tout particulièrement exquise : la Vierge du Pérugin, qui nous accueille généralement de face, gagnerait quelquefois à s'inspirer de l'attitude de celle de Bonfigli.

Dirais-je ensuite que cette dernière me semble vraiment trop occupée de plaire? Ce qui domine, en effet, dans les traits de son gracieux visage, ce n'est point la plénitude ni l'harmonie de ces dons que nous savons avoir été ceux de la Vierge Marie, mais une beauté moins surnaturelle et très particulière, une certaine

1. Le trait que nous publions à la page précédente est un détail du beau tableau de Bonfigli, dont nous avons déjà parlé.

FIG. 75. — **Bonfigli**, *Vierge et Enfant.* Détail de la bannière de San-Fiorenzo, gravée au trait au cours de ce chapitre, page 295, fig. 80.



FIG. 75. — **Bonfigli,** *Vierge et Enfant.*

grâce piquante et pleine de séduction par laquelle nous sommes ravis mais non pas toujours suffisamment attendris. Ses lèvres fines semblent toujours prêtes à l'aumône d'un sourire : sauraient-elles également s'entr'ouvrir pour les paroles plus sévères qu'elle doit encore nous faire écouter? On ne se lasse pas de contempler la Vierge de Bonfigli : il n'est pas très sûr que cela nous aide à la mieux prier. Elle est vraiment trop plaisante. Voyez encore cette guimpe légère, posée sur sa tête avec délicatesse, un peu en arrière de son front plein d'élégance : comme elle voile bien ses cheveux, sans trop les cacher, et descend agréablement, en plis bien ordonnés, sur ses épaules légèrement tombantes, comme celles des antiques déesses de la Grèce ! C'est à croire que Lippi était à ses côtés aux jours que Bonfigli en arrêtait les détails charmants. Le Pérugin n'a jamais créé de Vierge aussi aimable que celle de Bonfigli.

On dira peut-être que, dans sa jeunesse, et avant d'avoir arrêté ce qui sera plus tard sa « manière » définitive, la formule des Vierges du Pérugin se rapprochait davantage de celle de Bonfigli. Et je ne saurais nier, d'autre part, que toutes les Vierges de Bonfigli n'ont pas, à un si haut degré, les qualités piquantes de celle du tableau que nous venons d'étudier. Alors même, cependant, qu'on les y trouve moins accusées, par exemple dans la bannière de San-Fiorenzo, elles relèvent toujours de la même inspiration. Et sans insister dès maintenant sur les œuvres de la jeunesse du Pérugin, je dirai, cependant, que les Vierges qu'il peignait alors, tout en étant, si je puis ainsi parler, plus réalistes que celles de sa maturité, ne rappellent aucunement celles de Bonfigli.

On peut distinguer trois types successifs dans la manière avec laquelle le Pérugin a représenté la Vierge, et en général la femme encore jeune et dans la floraison de sa beauté [1]. Aucun de ces trois types ne relève de la Vierge de Bonfigli. On aurait pu croire que

1. Il y a d'abord une Vierge où le type ombrien n'est aucunement accusé et pour laquelle on pourrait supposer qu'il s'est servi d'un modèle florentin. On le retrouve dans plusieurs de ses tableaux de jeunesse, en particulier à celui qui est actuellement à l'église de la *Calza*. Vient ensuite un type de Vierge très différent, l'ébauche de ce qui sera la formule définitive, mais une Vierge plus jeune, encore un peu mignarde, telle que nous la voyons, par exemple, au *Gonfalone de saint Pierre martyr* de la pinacothèque de Pérouse. (Salle de Pinturicchio, n. 6; Alinari, n. 5702.) Je dois noter que

son « type florentin » s'en rapprochait davantage. Mais il n'y a qu'à les comparer pour voir combien peu ils se rapportent l'un à l'autre. Ce n'est point en comparant les Vierges de Bonfigli avec celles du Pérugin qu'on trouvera la preuve que le premier a vraiment été le maître du second.

Dirons-nous qu'il lui a donné, tout au moins, une direction générale pour ses futurs travaux, quelque chose comme un programme de sa vie d'artiste? Cela n'est pas encore évident : l'ensemble de son œuvre défend même de le supposer. Dans quelques parties de son art, et spécialement dans la peinture d'histoire, comme le Pérugin aurait gagné à suivre la voie que lui avait indiquée Bonfigli! Il était capable d'y réussir, les fresques de la Sixtine sont là pour le prouver. Mais, soit lassitude ou paresse, goûts changeants ou préoccupations mystiques, enfin quelles qu'en aient été les raisons, on ne sait pas très bien, une chose reste certaine, c'est qu'il ne le fit pas. L'honneur d'avoir



FIG. 76.
Le Pérugin, *Tête de jeune femme.*

cette peinture est tardive, de l'année 1497. Mais le type de la Vierge ne se rapporte pas à la formule définitive. Il arriva plus d'une fois au Pérugin de reprendre des motifs déjà traités et des cartons utilisés antérieurement. C'est ainsi que des œuvres tardives rappellent des motifs employés ailleurs et dans ses ouvrages les plus parfaits. Il ne faut pas confondre cette bannière avec celle dont je vais parler tout à l'heure et qui est conservée dans le même musée et dans la même salle. La tête de la Vierge y est déjà rêveuse et quelque peu mélancolique : on y trouve cependant une note plus sévère et un accent de vérité qui ne se feront plus sentir dans la formule définitive de la maturité. C'est encore une Vierge de transition; cette figure de jeune femme, le Pérugin l'a inventée au temps de sa jeunesse, alors qu'il cherchait à voir clair dans ses rêves, s'acheminant peu à peu vers ce qui sera le type définitif de toutes ses Madones.

recueilli, dans cette partie de l'art, l'héritage de Bonfigli, revient à d'autres Ombriens, à Pinturicchio et à Raphaël.

Le côté pittoresque et anecdotique, ce qui est plus précisément la curiosité plaisante des scènes vécues et que déjà Bonfigli avait réussi à saisir aussi parfaitement, Pinturicchio le lui a sans doute emprunté : peut-être même qu'à ce point de vue spécial les fresques détruites du Vatican étaient encore plus intéressantes que celles de Pérouse, et, des unes comme des autres, Pinturicchio, à loisir, put longuement s'inspirer. Raphaël hérita au contraire des autres qualités, qui étaient moins de surface, une réelle émotion dramatique, un sens indéniable de la vie, que Bonfigli lui-même eût traduit avec plus d'exactitude si sa curiosité du pittoresque ne l'avait pas trop souvent retenu sur le seuil de la grande vérité.

Si l'on veut d'ailleurs, à ce point de vue spécial de la peinture d'histoire, rapprocher l'œuvre du Pérugin de celle de Bonfigli, il importe de se souvenir exactement des enseignements de la chronologie. L'année 1480 est, à peu près, la date des peintures de la Sixtine. Si le premier contrat de Bonfigli pour les fresques de Pérouse est de 1454, c'est-à-dire un quart de siècle auparavant, il faut se rappeler le peu d'empressement avec lequel l'artiste y a travaillé. En 1461 elles étaient loin d'être achevées, et, dans un nouveau contrat, les magistrats de la ville lui firent promettre d'y travailler avec plus d'exactitude, avec l'engagement, tous les six mois, d'achever une histoire, tout au moins. Qu'il ait tenu sa promesse, nous le croirions volontiers, si les documents ne nous disaient pas le contraire : huit années après les solennels engagements de 1461, l'ouvrage en était à peine à moitié de son exécution, et huit



FIG. 77. — Le Pérugin, *Tête de Vierge.*

autres années se passent encore sans qu'il soit achevé. Mariotti, qui nous a raconté toute cette histoire, note enfin que Bonfigli,



FIG. 78. — **Le Pérugin,** *Tête de Vierge.*

ayant fait, en 1496, son testament, y marque une certaine somme d'argent pour être employée à continuer ses travaux de la chapelle des Magistrats : c'est donc bien qu'il ne les avait pas terminés, quarante-deux années, exactement, après en avoir accepté la commande [1]. Il y avait seize années, à cette époque, que le Pérugin avait achevé les peintures de la Sixtine : cela nous dispense de chercher plus longuement ce qu'il a bien pu prendre, dans cet ordre d'idées, à Benedetto Bonfigli.

Alors même que, travaillant dans le même genre, ils semblaient s'inspirer du même idéal, le Pérugin se montre vraiment trop lui-même pour qu'il soit possible de noter exactement, dans ses œuvres, l'influence de Bonfigli. Tous les deux, en bons Ombriens qu'ils étaient, ont peint des retables pour les autels, des tableaux pour les monastères, des fresques votives sur les murs des cha-

1. A. Mariotti, *Lett. pitt.*, pp. 132-137.

FIG. 79. — **Le Pérugin,** *Bannière de Confrérie.* C'est la Confrérie de la Justice. Alinari, n. 5702.



Cl. Alinari.

FIG. 79. — **Le Pérugin,** *Bannière de Confrérie.*

pelles, des bannières pour les confréries : mais ils l'ont fait chacun à sa façon. Prenons, par exemple, leurs bannières : nous y verrons que le Pérugin, tout en conservant, dans le même cadre, des données analogues, a vraiment transformé ces formules qui, sans être usées, ne pouvaient que gagner à ce rajeunissement.

Voici une bannière du Pérugin, celle qu'il peignit en 1498, pour la Confraternité de Santa-Maria-Novella [1]. Sa date est tardive ; Bonfigli, cependant, venait à peine de mourir, en juillet 1496, et si la bannière dont nous parlerons tout à l'heure, celle de San-Fiorenzo, est de 1476, celle de Montone est de 1482, et toujours dans la même tradition. Essayons, tout d'abord, de bien comprendre celle du Pérugin, avant de la comparer avec les bannières de son maître supposé.

Il faut, en premier lieu, essayer de se créer cet espace idéal dans lequel, selon le désir de l'artiste, se placera la partie surnaturelle de la composition. Les tonalités adoucies du tableau, l'extrême limpidité des couleurs vous y aident merveilleusement. Bonfigli n'éprouvait pas ce besoin de dérouler ainsi, sur deux scènes différentes, les histoires du ciel et celles de la terre : bien moins encore il n'avait soupçonné cette puissance mystérieuse des colorations délicates et presque angéliques. Votre milieu surnaturel une fois bien établi, ouvrez largement les yeux, et voyez avec quelle netteté, non pas anguleuse, mais pleine de douceur, apparaissent tout à coup la Vierge et son Enfant, avec les anges et les séraphins qui leur font joyeusement cortège, et puis, dans le bas, mais toujours au-dessus des réalités terrestres, les deux saints qui les supplient à genoux, saint François et saint Bernardin. Ainsi nous sont racontées les histoires du ciel. Celles de la terre, avec infiniment de délicatesse, sont reléguées au second plan, dans les proportions plus atténuées d'une lointaine perspective. C'est la pieuse multitude des confrères à genoux et, plus loin encore, tout à fait dans le fond, une vue de la ville de Pérouse. Si je trouve, dans cette bannière, quelque lointaine mémoire des leçons de Bonfigli, ce serait dans le soin minutieux avec lequel le

1. Elle devint, plus tard, la Confraternité de la Consolation *in Porta Sant' Angelo*, puis enfin Confraternité de la Justice. Pinacothèque de Pérouse, *Salle du Pinturicchio*, n. 14. ALINARI, n. 5702.

Pérugin a dessiné, comme le font les miniaturistes, les petites figures des confrères à genoux et cette vue de Pérouse dont on peut, encore aujourd'hui, contrôler l'exactitude. Mais Bonfigli donnait à ces détails une importance plus considérable : ses bannières sont, à ce point de vue, d'un intérêt exceptionnel, alors que, dans celles du Pérugin, on les négligerait volontiers, la grande signification du tableau étant là, précisément, où Bonfigli n'avait jamais songé à le mettre, dans la belle harmonie de l'ensemble et l'exacte proportion de ses parties.

Prenons maintenant les bannières de Bonfigli : nous en considérerons deux, celle de *Santa-Maria-Nuova*, qui serait de 1472, d'après Mariotti, et celle de *San-Fiorenzo*, d'une date un peu postérieure, mais toutes les deux assez caractéristiques de sa manière. Voyez, par exemple, celle de San-Fiorenzo. On la croirait, à première vue, tout à fait différente de celle du Pérugin : les mêmes données s'y trouvent, cependant, c'est-à-dire un groupe de confrères, agenouillés, que des saints, protecteurs de la Confrérie, présentent à la Vierge et à son divin Fils. Toutes les compositions analogues des peintres ombriens, y compris celles de Raphaël et de Signorelli, furent également soumises aux mêmes exigences. Mais voyez comment, selon la différence de leurs talents, Bonfigli et le Pérugin s'y sont comportés.

Il y a dans la bannière de Santa-Maria-Nuova (fig. 81, p. 301) un souvenir évident de ces traditions d'épouvante, si familières à la peinture du Moyen-Age, mais auxquelles le Pérugin n'a jamais paru très sensible. Sa religion est moins effroyable, plus faite de tendresse que de terreur. Ce n'est pas lui qui aurait encombré une bannière de cette grande figure d'un Dieu irrité, avec des flèches à la main, qu'il lance sur de misérables mortels agenouillés, et mis, dans le bas, un ange, armé d'une lance, avec cette horrible Mort brandissant sa grande faux. Tout cela est très moyen-âge : le Pérugin fut davantage de son temps. Remarquez encore l'entassement de la composition. On dirait un de ces bas-reliefs de l'art romain des derniers siècles, où l'artiste se faisait un cas de conscience de laisser quelque petite place sans l'avoir meublée d'une architecture ou d'un portrait. Aussi la confusion est extrême : avant de s'y reconnaître quelque peu, il faut y mettre une réelle attention.

La bannière de San-Fiorenzo se laisse plus aisément déchiffrer,



FIG. 80, — **Bonfigli,** *Bannière de San-Fiorenzo.*

sans atteindre toutefois à la belle clarté de celle du Pérugin. Le seul fait d'avoir donné un peu d'air à sa composition dénote, chez

celui-ci, une poésie dont Bonfigli n'était pas capable. Son œuvre est vraiment « composée », alors que celle de son maître est simplement « ordonnée », ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, de rester assez confuse. Quelques détails charmants, je le sais, cette corbeille de roses, par exemple, que les anges tiennent devant la Vierge et son saint Enfant — je n'insisterai pas sur la grande pancarte déroulée par un autre ange où sont inscrites les pieuses exhortations qu'il est censé leur transmettre de la part de la sainte Vierge. Mais tout cela ne prouve aucunement la supériorité de l'art de Bonfigli, tant s'en faut ! Et, bien moins encore, ou en peut conclure le genre d'influence qu'il exerça sur l'art du Pérugin.

Je ne trouverais pas davantage, dans une comparaison plus détaillée de ces deux artistes, la preuve de leur filiation. Je ne parle pas du coloris, car, sur ce point, il ne saurait être question de les rapprocher d'aucune façon. On pourrait, toutefois, le tenter, en se plaçant à d'autres points de vue.

Bonfigli, par exemple, avait pour les « fabriques » un goût prononcé : toutes les fois qu'il le peut, par exemple aux fresques du Palais public, il ne manque pas de les accumuler dans ses compositions. Le Pérugin, sans être complètement étranger à ce genre d'études, ne s'en est jamais beaucoup préoccupé. Et quand il le fait, il rêve surtout d'architectures idéales, alors que Bonfigli, au contraire, s'attache à reproduire exactement celles qu'il avait devant les yeux. De là, pour ses tableaux, une réelle valeur historique et un intérêt inépuisable de curiosité.

Il fut encore, a-t-on dit, grand amateur de *grottesques* et de paysages. Ceux qu'il avait mis au Vatican ont depuis longtemps disparu. Mais à l'époque où il les peignit, on les avait beaucoup admirés. Quelle était leur valeur, on ne peut en juger que par induction, d'après les images qu'il a mises dans ses fresques et jusque dans ses bannières. Il s'y montre surtout conteur plein de verve et de curiosité : le Pérugin, au contraire, y a été grand poète, peu occupé des aspects charmants de la nature et cherchant plutôt à en dire la beauté qui ne change pas. Si Bonfigli, en ce genre, eut un élève pour le continuer, ce fut encore Pinturicchio.

Je ne pousserai pas plus avant ce parallèle. Il en ressort, avec une entière évidence, que ce ne sera pas en rapprochant les œuvres

de Bonfigli et du Pérugin qu'on pourra savoir comment le premier a été le maître du second. Mais je n'y vois pas une raison suffisante pour affirmer qu'il ne le fut pas. Car dans cette recherche délicate des influences qui ont pu agir sur le développement artistique du Pérugin, je veux tenir compte d'autres enseignements que ceux fournis par l'étude de ses peintures, lesquelles sont presque toujours des peintures de sa maturité. L'inconnu de sa jeunesse doit toujours nous faire songer. En plus des arguments positifs — ils pourraient être de plusieurs sortes, — il nous faut tenir un compte raisonnable des arguments de pure convenance, de ces vraisemblances qui, sans conduire à la certitude, nous permettent, par exemple, de ne pas rejeter une tradition, surtout quand on ne trouve rien pour la remplacer avantageusement. Nous ne condamnons pas celle qui met Bonfigli au nombre des maîtres du Pérugin : mais nous pensons qu'il en a eu bien d'autres et qu'après avoir reçu les enseignements de celui qui fut, probablement, un de ses premiers maîtres, sans les renier jamais, il en a, d'une façon fort belle, élargi les horizons.

Il est juste, en effet, de tenir compte des vraisemblances chronologiques : elles exigent, du moment qu'on met le Pérugin à Pérouse, pendant sa jeunesse, de lui faire fréquenter Benedetto Bonfigli. N'était-ce pas, alors, l'artiste le plus en vue et, pour dire vrai, le plus digne de l'être ? Le Pérugin n'a pu se dispenser de le connaître et de l'apprécier : il se devait à lui-même d'aller lui demander des leçons. Ce serait encore un moyen d'expliquer en partie la jeunesse vagabonde de Pietro : il n'y aurait qu'à le mettre à la suite de Bonfigli, selon qu'il travaillait à Pérouse, dans les autres villes de l'Ombrie, à Florence, à Sienne ou à Rome. Pour l'introduire, en particulier, à la cour des Papes, il ne pouvait désirer une meilleure recommandation[1].

Mais la principale raison pour laquelle j'incline à ne pas repousser la tradition qui met Bonfigli au nombre des maîtres du Pérugin est celle précisément que Rio mettait en avant pour la contester.

1. Je reconnais que la même hypothèse pourrait se renouveler avec plus d'un artiste de cette époque, Piero della Francesca, en particulier, dont l'activité s'exerça également en Ombrie, à Florence et à Rome. Cela prouve simplement qu'elle n'est pas plus invraisemblable pour Bonfigli que pour Piero della Francesca.

Son naturalisme est flagrant, je le sais, bien que mitigé et encore naïf : il suffisait toutefois pour séduire un jeune apprenti, comme l'était encore le Pérugin, au moment où Bonfigli se trouvait en pleine maturité de talent. C'est avec lui que Pietro commença son éducation.

Je montrerai, dans les chapitres suivants, qu'il la continua avec d'autres, précisément à cause de la nécessité que je vois de lui faire donner des leçons plus viriles que celles dont Bonfigli pouvait être capable. Le naturalisme de Bonfigli est timide et encore trop à fleur de peau. Sa naïveté, qui nous semble délicieuse, ne peut cependant nous faire illusion sur son peu de profondeur. La joie de l'existence le ravit, et il aime en traduire les spectacles divers, mais sans jamais aller jusqu'à en approfondir les ressorts cachés. Il se plaît, comme Benozzo Gozzoli, aux pompes solennelles des riches cortèges, mais les costumes de ses héros semblent, beaucoup plus que leurs âmes, le préoccuper. Aussi bien n'a-t-il pas l'observation patiente, mais plutôt enfantine et prime-sautière. Il ne s'est jamais attaqué franchement aux réelles difficultés de son art : il dessine mal, surtout les extrémités, qu'il cache le plus possible, pour ne pas avoir à les traduire exactement. Son art, qui d'ailleurs est plein d'intérêt, ne semble pas fait de beaucoup de patience. Ce n'est pas à son école que le Pérugin a fini d'apprendre l'art du dessin.

J'accepte, en un mot, mais avec un bon nombre de restrictions, la tradition qui donne pour précepteur au Pérugin, pendant les années de sa jeunesse, Benedetto Bonfigli.

II

Le Pérugin eut-il d'autres maîtres, à Pérouse, outre les étrangers dont, pour l'instant, nous ne voulons pas nous occuper? A ne consulter que la chronologie, on ne fera aucune difficulté à lui en supposer plusieurs, mais on n'aboutira qu'à des hypothèses, et les documents feront toujours défaut pour les appuyer.

Aussi bien me semble-t-il superflu de reproduire ici, en l'allongeant quelque peu, la liste des peintres pérousins, avec la nomen-

clature plus ou moins suspecte des œuvres qui leur sont attribuées. Je n'y verrais qu'un avantage, incontestable celui-là, et ce serait d'établir d'une façon de plus en plus solide la preuve de l'activité artistique de la capitale de l'Ombrie. Mais qu'en saurions-nous conclure relativement à la jeunesse et à l'éducation du Pérugin? De toutes ses œuvres authentiquement connues, aucune, il ne faut cesser de le redire, ne ressemble à ce qu'on faisait à Pérouse, vers cette époque. C'est pourtant dans la société de ces artistes, en travaillant avec eux, et souvent pour eux, qu'il agrandissait peu à peu ses rêves d'artiste, qu'il perfectionnait aussi sa technique encore mal assurée.

Mais au lieu de m'essayer à en fournir la preuve, ce qui me semble difficile, étant donné la rareté des documents, je préfère signaler, à côté de cette action des peintres, ses maîtres ou ses condisciples, d'autres influences locales dont, sans aucun doute, il a dû faire son profit. Et, tout d'abord, celle des miniaturistes qui étaient alors représentés, à Pérouse, par quelques artistes d'un vrai talent.

On en peut encore juger par les belles illustrations des livres que conservent la bibliothèque du chapitre de la cathédrale et la pinacothèque municipale. Au bas de quelques-unes de ces miniatures, on n'hésite pas à mettre le nom de Bonfigli ; on les signerait même d'autres noms, plus illustres que le sien, tellement leur art est excellent, plus parfait même que celui des tableaux et des fresques de la même époque. Les peintres les plus en vogue ne se refusaient pas alors à illustrer de leurs pinceaux le premier feuillet d'un registre municipal, les livres d'une confrérie ou les matricules d'une corporation, tout autant que les livres de chœur des églises et des monastères. C'était, à côté du grand art, un genre de composition où les peintres d'Ombrie se plaisaient singulièrement. Ils savaient y mettre, parfois, beaucoup plus d'originalité que dans les ouvrages les plus importants où la tyrannie des formules consacrées et les exigences de la clientèle entravaient trop souvent l'heureuse liberté de leurs facultés de création. Dans la miniature, au contraire, ils pouvaient donner libre cours aux rêves de leurs âmes ardentes, à la fantaisie de leur imagination. C'est là, plus qu'ailleurs, qu'il faudrait essayer de surprendre les progrès successifs du vieil art ombrien, en le prenant à ses ori-

gines, dès le début du XII[e] siècle, dans les miniatures des artistes de Gubbio. Le jour où cette histoire sera faite, nous aurons plus d'une révélation sur les problèmes obscurs qui ne cessent de nous intriguer.

Le Pérugin a dû fréquenter ces artistes. N'est-ce point à ce goût pour ce genre de productions qu'il convient de faire remonter l'origine de la solide amitié qui le lia au fameux prieur d'Arezzo, *don Bartolommeo della Gatta*, beaucoup plus miniaturiste que peintre, avec lequel, plus tard, il travailla à la Sixtine [1] ? Je veux croire encore que c'est dans ce genre d'études qu'il commença à se perfectionner dans le maniement des couleurs délicates et limpides. Car il ne faut pas oublier que dans cette partie de son art il fut surtout excellent : par l'exquise beauté de son coloris, il conquit, du premier coup, les peintres de Florence. Cela suppose des recherches antérieures et patientes. Les procédés des miniaturistes, sans aucun doute, l'y ont puissamment aidé. Sans rêver de faire de ses tableaux, comme Gentile da Fabriano, des miniatures agrandies, il sut emprunter à la technique délicate de ce genre d'ouvrages un goût très fin et très sûr, en même temps, pour ces tonalités locales pleines de franchise et d'éclat, en même temps que certains coloris mystérieux et tout remplis de caresses troublantes dont personne, après lui, n'a su retrouver le secret.

Cette science si précieuse des belles colorations, le Pérugin put encore la perfectionner auprès des peintres de vitraux dont Pérouse, à cette époque, comptait quelques-uns d'excellents. Qui étaient-ils, au juste ? Par qui avaient-ils été enseignés ? Eurent-ils des ancêtres locaux ? Leurs origines ne remontent-elles qu'au début du XV[e] siècle, alors que des artistes siennois vinrent peindre les fenêtres de San-Domenico ? *Fra Bartolommeo di Pietro*, ce Dominicain dont l'histoire locale nous parle assez souvent, quelle fut, au juste, sa part, dans les travaux de ce genre qui se firent, à

1. Dom Bartolommeo est-il un artiste de l'invention de Vasari ? M. Milanesi a essayé de le prouver ; mais, avec plus de vraisemblance, M. Müntz est d'avis de ne pas le supprimer. E. Muntz, *Hist. de l'Art...*, vol. III, p. 690. Il faut garder de cette discussion que don Bartolommeo est un bel exemple de ces peintres de la Renaissance qui, pour avoir trop imité et copié les autres, sont exposés à se voir contester jusqu'à l'authenticité de leur existence, tout simplement.

cette époque, en divers endroits de la ville? Qui était d'autre part ce *don Francesco da Perugia*, religieux du monastère de San-Pietro, que nous savons avoir peint des vitraux, non seulement dans sa patrie, mais en divers endroits, à Orvieto, par exemple, et jusqu'à Rome, où nous le trouvons, sous Nicolas V, aux côtés de Bonfigli[1]? Toutes ces curiosités de l'histoire de la peinture sur verre nous sont interdites. Mais il n'était pas inutile de les avoir signalées rapidement, ne serait-ce que pour donner plus d'importance au dernier fait sur lequel nous devons insister.

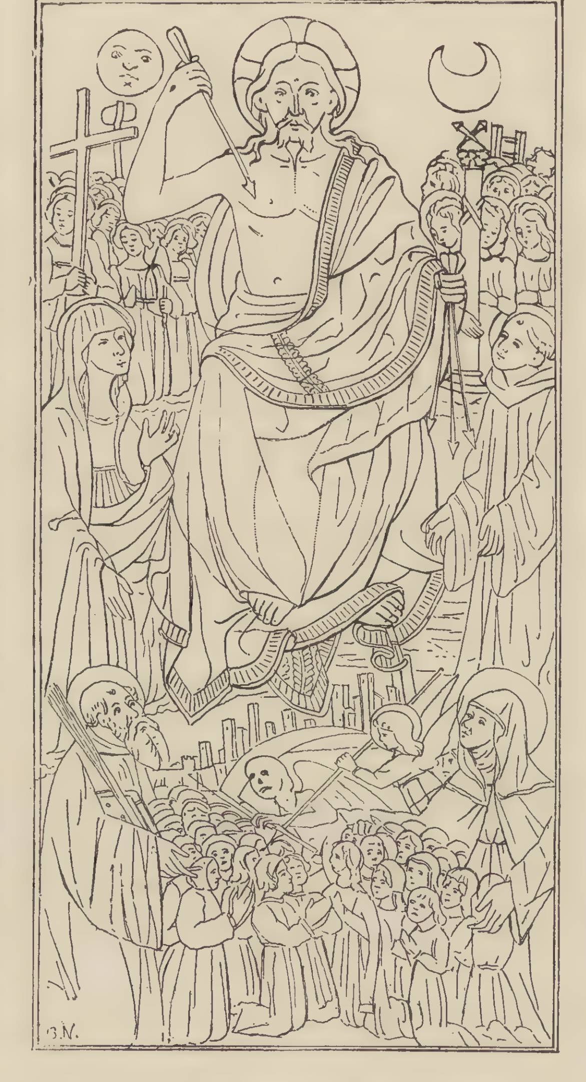


FIG. 81. — **Bonfigli**, *Bannière de Santa-Maria-Nuova.*

Il y avait alors, à l'extrémité du faubourg le plus populeux de Pérouse, un riche monastère, occupé

1. Il fait sa profession à Pérouse, en 1440. Vers le milieu du siècle, il est donc en pleine activité. Après avoir gouverné, à Naples, un monastère de son Ordre, il mourut à San-Paolo, à Rome. MARIOTTI, *Lett. pitt.*, p. 92.

par les religieux bénédictins du Mont-Cassin. Les arts y étaient en grand honneur. Non seulement on y faisait travailler les meilleurs peintres de l'époque, ceux de Pérouse en particulier, mais on y avait installé de véritables manufactures artistiques où l'on s'occupait surtout de la peinture sur verre. C'était précisément au monastère de San-Pietro — car c'est de lui que je parle — qu'appartenait ce don Francesco que nous citions tout à l'heure. On rapporte encore qu'à cette époque un des religieux du monastère de San-Pietro fonda une école de dessin où venaient s'instruire les jeunes artistes de la ville : c'était, pour lors, une assez grande nouveauté, que cette initiative d'un couvent de moines. Les documents publiés il y a quelques années par le Père Manari nous permettent de suivre d'assez près la vie artistique du monastère, laquelle fut particulièrement intense vers le milieu du XVe siècle [1]. Nous y retrouvons les plus grands noms de l'art ombrien. San-Pietro de Pérouse, tout privé qu'il est aujourd'hui de ses plus précieuses richesses, — et aussi de ses moines, — reste quand même l'église la plus splendide et la plus magnifique de toute la cité : le visiteur, même celui qui ne fait que passer, en sort émerveillé.

Le Pérugin, bien avant d'avoir reçu, en 1496, la commande du tableau à deux faces de l'autel majeur, a dû certainement travailler à San-Pietro. Nous le retrouverons plus tard, aux Jésuates de Florence, dont l'organisation et la splendeur rappellent assez le célèbre monastère de Pérouse. Il y peignait des fresques dans les cloîtres, des tableaux pour les autels : Vasari nous dit aussi qu'il y dessinait des cartons pour les ateliers de peinture sur verre que les religieux avaient établis dans leur monastère. Et je pense qu'il était trop épris de la musique des beaux coloris pour se désintéresser aussitôt des cartons qu'il avait dessinés : il a dû surveiller de près l'exécution de ses dessins, et j'aime à croire qu'il y mettait même un peu la main.

Le Pérugin fut donc aussi quelque peu peintre verrier. Au monastère de *San-Pietro*, à Pérouse, dans sa patrie, n'est-ce pas là qu'il avait commencé à le devenir ? On lui attribue, à Florence,

1. Don Luigi Manari, *Cenni storico-artistici della Basilica di San-Pietro in Perugia*. (Extrait de l'*Apologetico*, vol. IV et V.)

quelques vitraux. Il y en a un, par exemple, à *San-Spirito*, qui est une incontestable réplique d'un de ses tableaux les plus connus[1].

Si nous n'avions résolu, dans ce chapitre, de considérer exclusivement les éléments nationaux de l'éducation du Pérugin, il faudrait signaler maintenant, à Pérouse même, les éléments étrangers qui ont pu, dans une part plus ou moins large, y contribuer. L'influence florentine, en particulier, n'a-t-elle pas agi sur le développement de son talent?

La question est importante. Nous l'aborderons quand nous aurons achevé de parler des influences ombriennes. Or nous n'avons rien dit, jusqu'ici, de l'école folignate et, plus spécialement, de Niccolò Alunno. Ce sera le sujet du chapitre suivant.

1. Le grand vitrail qui se trouve au-dessus de la porte d'entrée. L'église de San-Spirito renferme encore une bonne copie du tableau du Pérugin à la pinacothèque de Munich et représentant l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*.





CHAPITRE IV

Les influences folignates. — Le Pérugin et Niccolo Alunno

Parallèle entre le Pérugin et Niccolo Alunno. — Les fresques. — Les retables ou les grandes décorations d'autel. — La représentation de l'enfance. — Les draperies. — Le paysage. — Conclusion.

Au nombre des maîtres que l'on peut donner à la jeunesse du Pérugin, je n'hésite pas à mettre Niccolò Alunno. Mais il faut s'entendre, au préalable, sur le genre d'influence que je prétends lui attribuer.

Il ne s'agit pas, en effet, d'une parenté tellement prochaine qu'on pourrait hésiter, devant un tableau, à dire s'il est du Pérugin ou de Niccolò Alunno. Ainsi, en présence de certaines peintures attribuées à Raphaël, on en est encore à se demander s'il ne serait pas aussi raisonnable de les donner au Pérugin, son maître incontesté : comment s'y prendre, en effet, pour reconnaître une œuvre de la jeunesse de Raphaël d'avec celles de la maturité du Pérugin ? Les liens que je suppose entre ce dernier et Niccolò Alunno sont loin d'être aussi étroits.

Malgré des analogies de détail, l'ensemble de leur œuvre est, en effet, sensiblement différente. Si, d'autre part, le portrait que nous

avons esquissé du peintre folignate est bien conforme à la vérité de son talent, on avouera que celui du Pérugin n'est point tout à fait de la même essence. Moins bien doué, peut-être, ce dernier a su, néanmoins, s'élever plus haut, son naturalisme originel s'étant épanoui largement en créations d'un idéalisme plein de grâce et de noblesse.

Si nous voulons découvrir, toutefois, les maîtres qui ont le plus contribué à faire naître en lui le sens de la réalité, grâce auquel il a pu réaliser son rêve idéal, il faut mettre parmi eux Niccolò Alunno. Nous n'aurons pas, pour le prouver, des arguments absolument décisifs. Nous ne pouvons alléguer, en effet, que des vraisemblances chronologiques et montrer, dans les œuvres connues du Pérugin — qui sont toujours, ou peu s'en faut, des œuvres de la maturité — le fruit des leçons reçues au cours de sa jeunesse. La comparaison que nous allons faire des deux artistes montrera surtout ce en quoi ils sont différents. Pour les réunir en des traits communs, il serait nécessaire de ne plus considérer le détail de leurs œuvres et d'en appeler aux lois plus générales qui ont présidé à l'évolution de leur talent. Alors seulement nous verrons que celui du Pérugin s'est inspiré, à son origine, de ce qu'il y avait de meilleur dans le talent d'Alunno, je veux dire son naturalisme consciencieux et vraiment fécond.

La carrière de Niccolò Alunno a été longue et bien remplie. De quelques années plus âgé que le Pérugin, il devait néanmoins prolonger sa vie jusque dans les premières années du XVI[e] siècle. La plupart de ses ouvrages étant signés et datés, il est relativement facile de suivre, pas à pas, l'évolution de son talent. Cela rend d'autant plus remarquable son peu de variété et les bornes où il l'avait tout d'abord, et pour ainsi dire, irrévocablement contenu. Il se consacra, dès sa première jeunesse, aux seules peintures de dévotion et y fit preuve, dès le début, d'un sens aigu pour les réalités de la vie. Ce fut par là qu'il pouvait être d'un grand secours à l'âme, moins fortement trempée, du Pérugin. Foligno est tout proche de Pérouse. Pietro comprit bien vite qu'il ne pouvait se dispenser d'y aller prendre des leçons. La curiosité l'y poussait, le désir aussi des enseignements qui lui étaient le plus nécessaires, s'il voulait plus sûrement progresser dans son art.

Pour montrer qu'il en profita, je me garderai d'imiter ces histo-

riens qui ont voulu faire honneur au peintre folignate de tout ce qu'il y a de meilleur dans le talent du Pérugin. C'est au contraire ce qu'il faut éviter si l'on veut bien comprendre comment il lui a servi. Les comparaisons de détail prouveront simplement toute la distance qui les tient éloignés l'un de l'autre. On pourra sans doute retrouver assez fréquemment, dans les œuvres du Pérugin, les traces de l'influence de l'Alunno : mais ce sera, en tout cas, un Alunno singulièrement agrandi.

N'est-ce point déjà quelque chose de n'avoir pas réduit la peinture religieuse à la confection de retables et de bannières de procession? Pour être véritablement grand, un artiste de la Renaissance devait, avant tout, se montrer capable de le devenir dans la fresque monumentale, cette peinture par excellence et la seule capable alors de donner au talent sa véritable consécration. Le Pérugin n'y fut pas inférieur aux plus grands peintres de son époque : n'eût-il jamais peint que la fresque célèbre du chapitre de Santa-Maddalena dei Pazzi, cela suffirait à l'immortaliser. D'en être devenu capable, il ne l'a pas dû aux enseignements de Niccolò Alunno ; celui-ci, en effet, n'a jamais été un peintre de fresques, alors même qu'on prouverait qu'il a peut-être prêté son concours pour en achever quelques-unes[1].

Considérons maintenant, dans l'œuvre du Pérugin, ses grandes décorations d'autel, afin de les rapprocher de celles de Niccolò Alunno. Si le temps et les hommes ne les avaient pas maltraitées d'une façon aussi déplorable, nous serions mieux à même de faire comprendre comment il ne s'y montre encore que de très loin le disciple du peintre de Foligno. Mais justement à cause de leur importance considérable — je devrais dire de leur encombrement, — elles n'existent plus dans leur ensemble plein d'harmonie et de beauté. Réduites en morceaux, impitoyablement déchiquetées, il faut, pour en retrouver les multiples éléments, courir l'Europe et en inventorier tous les musées. Ici le panneau central, là une prédelle, d'un autre côté le *colmo*, ailleurs les petits tableaux qui

1. Voir plus haut, page 203, note 1. — Je crois qu'il est de la plus haute importance de se rappeler que l'Alunno n'a pas été peintre de fresques.

s'échelonnaient dans les montants : et, quand tout cela est retrouvé, il reste encore à rêver des belles architectures de bois qui servaient à les encadrer et que le Pérugin soignait tout particulièrement. C'est donc un effort d'imagination qu'il faut faire, tout d'abord, avant de considérer les retables du Pérugin. Car nous n'en possédons plus un seul de complet et de vraiment capable d'être rapproché, immédiatement, de ceux de Niccolò Alunno[1].

J'ai dit ailleurs que Niccolò, lui aussi, aimait les curieuses architectures de bois sculpté, qu'il les dessinait avec amour et en surveillait lui-même l'exécution. Le Pérugin, en cela, fut son élève. Mais il a délaissé le style gothique et s'inspire davantage des vieilles nouveautés remises en honneur par les architectes de la Renaissance : il y est romain. Alberti paraît avoir été son maître, et le type de la façade de Santa-Maria-Novella semble surtout l'avoir hanté. Il s'inspire aussi de cette merveilleuse façade de San-Bernardino, l'honneur de Pérouse, un des bijoux les plus rares de tout ce XVe siècle[2].

C'est déjà faire entendre qu'il comprend l'ordonnance de ses retables tout autrement que Niccolò Alunno : il leur veut plus de simplicité, partant plus de grandeur, et à côté des siens, les tableaux de l'Alunno semblent puérils et presque mesquins. Au centre de ceux du Pérugin, une composition très aérée. Dans le haut, pour servir de fronton, un simple cadre, le *Père éternel*, le plus souvent, ou une *Pietà*. Puis, à la prédelle, des petites histoires, trois ou cinq, formant la base de tout l'ensemble. C'est

1. Prenons, par exemple, le retable de San-Pietro de Pérouse. Le tableau central est à Lyon, les panneaux de la prédelle en partie à Rouen, les autres perdus ; les portraits se trouvent, les uns à Pérouse, les autres au Vatican... et cela ne permet pas encore de reconstituer l'ensemble du retable.

2. La façade de San-Bernardino, œuvre d'Agostino di Duccio, porte la date de 1461. Bonfigli fut chargé avec un autre peintre de Pérouse, Angelo Mattioli, d'en faire l'examen. Bonfigli l'a reproduite dans sa bannière de San-Bernardino. L'ensemble de cette façade donne assez bien l'impression de ce que devait être un grand retable du Pérugin. Mino da Fiesole, en 1473, avait sculpté une décoration d'autel pour le monastère de San-Pietro : on y trouve ces pilastres à arabesques que le Pérugin a souvent imités. Niccolò Alunno est moins ouvert à l'influence de la Renaissance, bien qu'il ne l'ait pas complètement ignorée.

le modèle le plus simple — et de ceux-là, il en existe encore quelques-uns[1].

Mais dans ses compositions importantes, celles précisément que je veux considérer, en outre des dimensions plus considérables des parties que je viens d'énumérer, il ajoute généralement, pour compléter la décoration, quelques petits panneaux sur les côtés du retable et les encadre dans des pilastres ornés de gracieuses arabesques. Mais remarquez comment, plus raffiné dans son art que Niccolò Alunno, il se garde bien d'y faire entrer des histoires compliquées ou des saints, même en demi-figure : il y met des portraits[2]. Et cela est très habile. Enchâssés, comme ils se trouvent, dans les ors des pilastres et la joyeuse fantaisie des arabesques, ces portraits si vivants, par leurs proportions mêmes et l'art qui les fait ressortir, sont encore, si je puis ainsi m'exprimer, quelque chose de la terre, malgré leur surnaturelle beauté : à côté d'eux, et convergeant vers le centre du retable, les proportions diminuent, les lumières s'adoucissent jusqu'à paraître vouloir s'éteindre ; et placés aux premiers plans, tout près de nous, en dehors de la grande composition, ils nous aident d'autant mieux à la reculer dans le lointain très doux du rêve pieux.



FIG. 82. — Le Pérugin, *Portrait de moine.*

Niccolò Alunno n'a pas connu tous ces raffinements d'un art plus

1. Je citerai, par exemple, celui de Fano, à l'église de *Santa-Maria-Nuova*, dont la prédelle et la Pietà, en particulier, sont si remarquables qu'on n'a pas manqué d'en faire honneur aux pinceaux de Raphaël. ALINARI, nn. 15.830 et 708 (anciens catalogues).

2. La série la plus importante de ces portraits est celle qui provient du retable, aujourd'hui démembré, de San-Pietro de Pérouse. Les portraits des *deux moines de Vallombreuse* que nous publions ici, fig. 82 et 83, appartenaient probablement au grand retable dont le panneau central se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

exquis que le sien. Il a mis, lui aussi, des portraits dans ses tableaux d'autel. Mais il les prodigue ; il ne sait pas leur créer une atmosphère spéciale pour éviter de les mêler de trop près aux pieuses histoires de ses tableaux. C'est une riche galerie, image parfaite de la prosaïque réalité de la vie, qui met à côté l'un de l'autre, sans pudeur aucune, la vierge douce et timide et le chantre d'église passablement grotesque, l'ascète, avec sa figure pleine d'austérité, à côté de l'enfant de chœur espiègle et malin. Les tableaux de l'Alunno, malgré leur sentiment religieux, sont presque amusants : devant ceux du Pérugin, j'imagine, on n'a jamais éprouvé rien de semblable.



FIG. 83. — **Le Pérugin,** *Portrait de moine.*

Si, de ces considérations générales, nous en venons maintenant à d'autres plus particulières, tout en reconnaissant dans l'œuvre du Pérugin la trace de l'influence de Niccolò Alunno, nous voulons encore nous garder de l'exagérer, de peur de méconnaître les enseignements qu'il a pu recevoir ailleurs, comme aussi les inventions — il faut aussi le dire — qu'il ne doit, sans doute, qu'à son propre génie. Orsini, dans sa vie de Pietro, a dressé consciencieusement la liste des emprunts qu'il aurait faits au peintre folignate [1]. Il imita, dit-il, la forme de ses enfants, la vivacité des têtes et des mains, certains raccourcis et aussi des draperies... Cela fait beaucoup de choses, trop peut-être, car sans être peintre, comme le fut, si je ne me trompe, Orsini, on peut déjà s'étonner de quelques-unes.

Un des traits les plus caractéristiques de l'art antérieur à la Renaissance, c'est d'avoir presque toujours méconnu la charmante

1. Orsini, *Vita,* p. 24, en note.

poésie du tout petit enfant. Le culte de la Vierge, au milieu de la plus profonde barbarie, inspirait quelquefois à de modestes artistes des figures de Madone qui, malgré leur grossièreté, sont bien près d'être ravissantes : on s'étonne que le saint Bambino n'ait pas profité lui aussi de cette grâce toute particulière dont, sans le savoir, les artistes étaient inspirés pour leurs représentations de la Vierge. Au début du XVe siècle ombrien, alors que les Madones de Nelli commencent déjà à nous séduire par le charme de leur attitude dolente, l'Enfant continue à garder la puérile incohérence de ses formes mal définies. Bonfigli lui-même est une énigme en cette affaire : dans le tableau de Pérouse qui est son chef-d'œuvre, cependant que la Vierge y paraît de tout point délicieuse, le Bambino s'y montre particulièrement disgracieux, presque un petit monstre, ou peu s'en faut. Quant à ses anges, il leur a généralement donné les formes de l'adolescence, et non point, comme la plupart de ses confrères de l'Ombrie, celle du tout petit enfant.

Déjà cependant, autour de lui, on commençait à s'y intéresser vivement. Nous avons parlé ailleurs, et avec quelque détail, de Boccati da Camerino et de son délicieux tableau de 1447 : c'est le poème de l'enfance, étudiée surtout dans son gracieux visage et la charmante naïveté de ses mouvements. Avec Niccolò Alunno nous sommes en présence de recherches plus sérieuses, d'une sympathie encore plus vive, non seulement pour les manifestations de l'âme de l'enfant, mais aussi pour les grâces particulières de son corps menu et délicat. L'Alunno a vraiment aimé les enfants comme seules les mères savent le faire, qui ne trouvent en eux rien que de plaisant. Il s'intéresse également à leurs sourires et à leurs larmes, à leurs jeux et à leurs travaux, aux rêves qu'il sait lire sur leur front mutin, à leur corps, enfin, tout aussi bien qu'à leur âme. Il a tout aimé de l'enfance et trouvé, pour le dire, des images exquises. On sent qu'il dessine avec joie ses petits membres potelés, dont il marque soigneusement les fines attaches. Il n'y a vraiment que les Della Robbia capables de rivaliser avec lui dans cet art délicat, mais vraiment difficile, de la représentation des tout petits enfants.

C'est un poème que le Pérugin, disons-le tout de suite, n'a pas essayé de chanter. Il est loin d'avoir fait à l'enfant, dans son œuvre, une place aussi considérable que Niccolò Alunno. Il le met

en scène quand il le faut, mais ne cherche pas à en faire naître l'occasion. Point de cour séraphique pour honorer les Madones de ses tableaux ; s'il réunit autour d'elles des esprits célestes, il ne les mêle pas dans une commune action et se garde bien de leur donner les mœurs espiègles de l'enfance. Nous ne retrouvons plus chez lui ces chœurs d'anges en pleurs que Niccolò mettait presque régulièrement dans toutes ses *Pietà*. Ses anges, d'ailleurs, ne sont plus toujours des petits enfants : il les représente encore sous l'apparence de jeunes hommes, et s'il leur conserve quelque grâce, ce n'est plus que celle de l'adolescence.

Il a eu pour les représentations enfantines, cela est évident, beaucoup moins d'attrait que Niccolò Alunno. Les formes gracieuses de ces petits corps ne l'intéressent pas de la même façon. N'est-ce point la raison pour laquelle il affectionne tant les figures de chérubins [1] ? Il n'y faut, en effet, que des ailes autour d'une tête d'enfant. Le Pérugin les prodigue dans ses tableaux, comme si cela lui semblait préférable de ne montrer, de l'enfant, que le visage. Alors même qu'il peignait des chérubins, Niccolò Alunno ne consentait pas aussi facilement à ne rien dire de leur corps. N'a-t-il pas inventé, par exemple, pour sa couronne d'anges de l'église de San-Niccolò, un type de chérubins tout à fait particulier, où les ailes s'attachent seulement à la hauteur des hanches, comme s'il n'avait pu se résigner à sacrifier tout à fait ces petites formes enfantines qu'il aimait tant !



FIG. 84. — Le Pérugin, *Un Chérubin*.

Pour la représentation du saint Bambino, si j'en vois quelques-uns, chez le Pérugin, qu'on peut rapprocher de ceux de l'Alunno, c'est toutefois l'exception. L'Enfant Jésus du peintre

1. Les trois chérubins dont nous donnons une gravure au trait appartiennent à l'*Assomption* de Vallombreuse, le tableau dont nous avons parlé plus haut.

folignate est toujours près de la nature : il vous donne souvent l'illusion, par exemple au tableau de la cathédrale d'Assise, d'un véritable poupon. Ceux du Pérugin ont moins de naïveté : ils paraissent plus sérieux, trop, peut-être, et on les voudrait davantage enfants.



FIG. 85. — Le Pérugin, *Un Chérubin*.

Je dirai, en un mot, que si le Pérugin, à ce point de vue comme aux autres, doit quelque chose à Niccolò Alunno, c'est d'avoir appris à consulter la nature, mais sans l'avoir jamais sentie aussi profondément que lui. Pour ce qui serait de lui avoir emprunté, toutes faites, quelques-unes de ses formules, il ne l'a jamais fait. Mais qu'il se soit intéressé, lui aussi, à la représentation de l'enfant, cela est absolument certain. Il en a quelques-uns de charmants et dont la formule, en passant par le pinceau de Raphaël, est devenue tout à fait populaire. Il les multiplie parfois dans ses tableaux, par exemple dans cette *Famille de la Vierge*, actuellement au musée de Marseille, où il en a mis sept, dans des attitudes et des mouvements tout différents. Les Uffizi possèdent un dessin dans lequel, sur la même feuille, se trouvent quatorze figures d'enfants : trois au moins se rapportent évidemment au tableau de Marseille [1]. Le catalogue attribue ce dessin au Pérugin. Supposé qu'il n'en soit pas vraiment l'auteur, il faut bien admettre, cependant, qu'il en a fait quelques-uns avant de prendre ses pinceaux. Il a étudié les enfants, voilà qui est sûr. Mais il ne les copie pas

1. Ce sont les trois qui se trouvent dans le bas du dessin (voir fig. 87). Je n'ai pas besoin de dire — et l'on m'excusera de ne pas insister — que tous ces enfants ne se rapportent pas à des œuvres du Pérugin. Celui qui reproduit, en l'aggravant, l'attitude du Manneken-Pis de Bruxelles, est une fantaisie d'un goût plus que douteux. Dans l'atelier du Pérugin, c'était probablement un peu comme dans la plupart des ateliers d'artistes : on y manquait parfois de sérieux. Ce dessin des Uffizi suffirait à le prouver.

d'après ceux de Niccolò Alunno. Ce dernier lui aura simplement appris à les dessiner. C'est ainsi que je comprends son influence. Elle suffit à les honorer également l'un et l'autre.



FIG. 86. — **Le Pérugin,** *Un Chérubin.*

Que dirons-nous maintenant de leur draperie? Je passe rapidement sur les détails non caractéristiques: ils proviennent, chez l'un comme chez l'autre, d'une certaine convention également notoire chez les meilleurs peintres de l'époque. Ce qui, tout au contraire, appartient bien en propre à l'Alunno, c'est une certaine façon d'appliquer le vêtement, quand il est du moins de substance légère, sur un membre en action, de telle sorte qu'il s'y plaque, par endroit, comme le ferait, par exemple, un linge mouillé, mais avec des hésitations qui lui donnent des brisements très rapprochés. Voilà pour les étoffes légères, celles dont l'Alunno se sert le plus ordinairement. On trouve rarement des draperies de ce genre dans les œuvres les plus connues du Pérugin. La tradition au contraire en est évidente dans un bon nombre de peintures anonymes de l'époque. C'est un des motifs pour lesquels on a cru pouvoir les attribuer à un seul et même artiste, Fiorenzo di Lorenzo. Si quelques-unes de ces peintures, par exemple l'*Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse, doivent, comme je le pense, être données au Pérugin, on dira que, dans ce genre de draperies, il s'est évidemment inspiré du peintre de Foligno. Mais, dans les œuvres de sa maturité, il est évident qu'il n'en faut plus chercher la trace.

Je reconnais cependant que Niccolò Alunno a une autre espèce de draperie. Celle-là est traitée beaucoup plus largement. Toutefois on y retrouve encore des brisements heurtés et toujours une certaine tendance à plaquer l'étoffe par endroits, sans obtenir, pour cela, une plus grande vérité, précisément parce qu'il a cherché

à la suivre trop exactement. Jusque dans la manière de traiter les étoffes, l'artiste, en effet, ne doit pas oublier qu'il lui faut faire une assez large part à l'idéalisme et à la convention.

Le Pérugin, à ce point de vue spécial, a donc pu apprendre bien des choses de Niccolò Alunno. Mais il ne s'est point servi que de ses leçons. Je crois, en effet, distinguer dans ses draperies certains caractères qui ne relèvent point de celles du maître de Foligno. En général, il les traite par plus grandes masses, sans s'intéresser à tous les détails où Niccolò, parfois, a le tort de s'oublier. Ce n'est pas à dire, pour cela, que le Pérugin s'y montre toujours plus parfait et qu'il a étudié sa draperie d'après le modèle vivant. On devinerait le contraire, en particulier sur ses dessins, rien qu'à la manière dont il en boucle les brisures, comme si l'essentiel était là et qu'il suffisait d'épingler avec adresse une étoffe sur un mannequin, pour lui donner l'illusion de la vérité et du mouvement.

Peut-être le Pérugin a-t-il pris ces habitudes, beaucoup plus tard, dans l'atelier de Verrocchio. M. Marcel Reymond, qui admire toutefois la bonté de la draperie du sculpteur florentin, fait remarquer comment, pour avoir voulu, de trop près, suivre la nature, elle s'en éloignait peu à peu, l'artiste l'étudiant pour elle-même et en elle-même, alors qu'elle doit surtout habiller le corps, en faire deviner le mouvement, et, sans trop d'insistance, en préciser les formes [1]. Cette remarque, qui n'est pas un éloge, s'appliquerait également à la draperie de l'Alunno, mais beaucoup moins. Il a vraiment suivi de près la nature, mais en l'étudiant dans la réalité de la vie, beaucoup plus qu'avec des artifices d'atelier. Le Pérugin n'a pas fait mieux que lui. En cherchant à lui donner plus d'ampleur, il n'a pas encore réussi à s'approcher davantage de la vérité. Il aurait peut-être gagné à se souvenir avec plus d'exactitude des premières leçons de son maître.

N'essayons pas de découvrir expressément, dans les œuvres du Pérugin, la trace évidente de ce qu'il doit à Niccolò Alunno. Il lui est surtout redevable d'une direction pour ses études, beaucoup plus que de l'orientation de son talent. Les deux artistes ne sem-

1. Marcel Reymond, *Histoire de la Sculpture florentine*, vol. III, p. 205.

blent-ils pas, quelquefois, aux antipodes l'un de l'autre, tellement



FIG. 87. — **Le Pérugin,** *Études d'enfants.* Dessin des Uffizi, d'après un cliché de **M. Alinari.**

leurs œuvres sont dissemblables ? A l'école d'Alunno, le Pérugin apprit surtout à apprendre, c'est-à-dire à regarder la nature, la

seule vraie maîtresse des grands artistes. Il comprit encore, en vivant à côté de Niccolò, que l'art consiste uniquement à chercher, avec patience, les moyens pittoresques les plus propres à en traduire les aspects variés. De quelque côté qu'on envisage leur talent respectif, c'est à des conclusions de ce genre qu'il faut aboutir, sans espoir d'en formuler de plus précises.

Parlerons-nous, par exemple, de leur paysage? Le Pérugin n'a pas été le seul à combler l'abîme qui sépare le paysage des primitifs Ombriens de celui qui se fait admirer, vers la fin du XV[e] siècle, dans les tableaux des artistes de la même école. Beaucoup plus que Bonfigli, c'est Niccolò Alunno qui y a surtout contribué. Cela ne se voit pas encore très bien dans ses premiers tableaux, où il ne semble pas s'en préoccuper beaucoup. Mais dès qu'il commence à s'y appliquer, c'est en s'inspirant de la méthode qui lui est chère, et alors il y fait des progrès surprenants. Il compose ses paysages d'après les modèles qu'il a devant les yeux : malgré leur invraisemblance, plusieurs de ses tableaux traduisent fidèlement les aspects familiers de cette Ombrie qu'il aimait tant et qu'il n'a jamais quittée. En cela, il fut le véritable précurseur du paysage que l'on admire dans le Pérugin. Celui-ci, toutefois, a su lui donner encore plus de poésie, parce que, moins impitoyable observateur, il sait en sacrifier quelques aspects curieux et plaisants, afin de réaliser, au prix de mensonges très conscients, une plus grande vérité idéale que celle, toujours un peu terre à terre, de son maître de Foligno.

Pour s'être formé à son école, il ne voulut pas se condamner à ne vivre, misérablement, que de souvenirs et d'emprunts. N'a-t-il pas, cependant, imité certains raccourcis familiers à l'art de Niccolò Alunno ? Mais combien d'autres a-t-il inventés, et beaucoup plus caractéristiques de sa propre manière ! Est-ce à Foligno, par exemple, qu'il apprit à asseoir ses personnages sur une seule jambe, à leur donner cette anatomie du tronc un tant soit peu conventionnelle, à leur jeter la tête en arrière et en haut, avec un mouvement délicieux dont on ne saurait retrouver aucune indication dans l'œuvre de Niccolò Alunno. Tout cela, c'est bien le Pérugin, et ce n'est que lui.

Pourquoi raisonner toujours comme si l'on n'avait pas le droit

de faire honneur à sa conscience d'artiste, sinon à son tempérament, de quelques-unes, tout au moins, de ses plus délicates inventions ? On veut lui supposer des grâces de choix, tombées au juste on ne sait d'où, et sans qu'il fasse jamais rien pour y coopérer. C'est un parti-pris qui est flagrant. J'ai une tout autre idée de son talent.

Que le Pérugin soit donc allé à Foligno, pendant sa jeunesse, je suis le premier à le supposer; mais ce fut avant tout pour s'instruire, auprès de l'Alunno, de la façon dont il fallait s'y prendre, dans le corps à corps de la réalité, afin de devenir capable d'y remporter, comme lui, de brillantes victoires. Voilà ce que le grand peintre de Foligno fit passer dans l'âme de son élève. Non point de vulgaires recettes pour donner à ses créations une vaine apparence de réalité, mais une passion profonde de cette nature qu'on l'accuse, bien à tort, d'avoir méconnue, comme aussi des habitudes de travail et d'observation qu'on est loin de lui supposer.

Ne lui aurait-il dû que cela — et je ne prétends pas qu'il lui soit redevable d'autre chose, — ce serait encore justice de maintenir la tradition qui fait de Niccolò Alunno un des maîtres, sinon le seul, de la jeunesse du Pérugin. C'était en effet, avec Piero della Francesca, celui qui pouvait le mieux faire naître en lui cette faculté précieuse sans laquelle, dans l'art, rien ne se réalise de grand, le sens de la nature et de la vérité.





CHAPITRE V

Influences florentines

I. Le Pérugin et Verrocchio. — Ce n'est pas le **peintre**, *mais plutôt le* **sculpteur** *que, dans Verrocchio, le Pérugin a pu consulter.*
II. Le Pérugin et les sculpteurs florentins. — Les origines de son **Saint Sébastien.** *— Comment il se rapproche d'Andrea Della Robbia.*
III. Le Pérugin et les peintres florentins. — Il se partage, avec Benozzo Gozzoli, l'héritage de Fra Angelico.

I

Une tradition lointaine et constante affirme que Verrocchio a été le maître du Pérugin [1]. En l'absence de preuves historiques, nous sommes réduits, pour la contrôler, aux enseignements que nous peut donner la comparaison de ces deux

1. Andrea Verrocchio naquit à Florence, en 1435, et mourut à Venise, en 1488, avant d'avoir achevé la fameuse statue équestre de Bartolommeo Colleoni. Il est surtout connu comme sculpteur. Même à côté de la statue de Donatello, son *David* (1476), d'une beauté si étrange, excite l'admiration de tous les connaisseurs. Comme peintre, son œuvre la plus connue est le *Baptême du Christ* de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, celui où se trouvent les deux anges agenouillés dont l'un, d'après la légende, aurait été peint par Léonard de Vinci. Son tableau de l'*Ange et Tobie* est peut-être supérieur au *Baptême du Christ*. Pour l'ensemble de son œuvre peinte, voir Crowe et Cavalc., éd. it., vol. VI, ch. iv.

artistes. Or cette comparaison est difficile. Car si l'on en considère les deux termes d'après la manière de voir la plus commune — je veux dire Verrocchio et le Pérugin tels qu'on se les représente généralement, — on est obligé de reconnaître qu'il n'y a point, entre eux, beaucoup de points de contact. L'art de Verrocchio n'est guère familier avec les procédés de grâce et de délicatesse que nous connaissons au Pérugin. C'est un des maîtres les plus énergiques du XVe siècle. Comment aurait-il pu former un élève qui le paraît si peu?

Mais n'avons-nous pas supposé que le Pérugin de la jeunesse avait été très différent de celui de la maturité ? D'autre part, Verrocchio n'est-il que l'artiste sévère que nous révèlent ses bronzes? N'y a-t-il pas, à côté de ce Verrocchio classique, un autre moins connu, et qui présente avec lui de notables différences? On peut se le demander.

Or voici que la critique s'efforce d'ébranler cette appréciation traditionnelle du talent de Verrocchio : « La question n'est rien moins que de savoir s'il a été un maître gracieux, sentimental, poétique, ou s'il n'a été qu'un maître froid, brutal, souvent inexpressif, presque uniquement préoccupé des questions techniques[1]. »

Cette dernière opinion, présentée, toutefois, avec un peu moins d'intransigeance, était à peu près celle de Vasari. Il ne prétendait pas, cependant, que Verrocchio, peintre ou sculpteur — car il fut les deux, — ait été absolument dépourvu de grâce et d'imagination. Mais il le représentait surtout comme un homme inquiet, sans cesse préoccupé, ainsi que devait l'être Léonard de Vinci, d'améliorer la technique de son art. Aussi laissa-t-il nombre de travaux inachevés. Il travaillait beaucoup, chercheur infatigable, mais ne mettait point en couleur tous les dessins qu'il faisait, parce que, raconte toujours Vasari, il se dégoûtait vite des travaux qu'il avait entrepris.

Aussi bien son œuvre authentiquement connue est peu considérable. Quelques statues et deux ou trois tableaux, rien davantage. Si l'opinion qui en fait un artiste « gracieux » finissait par devenir vraisemblable, on pourrait peut-être lui attribuer encore quelques

1. Marcel Reymond, *Histoire de la Sculpture florentine*, vol. II, p. 199.

œuvres anonymes du XV[e] siècle. Mais elle ne l'est pas encore. Et nous continuerons, pour en parler, à le faire comme les critiques les plus autorisés.

Je n'irai pas cependant jusqu'à dire, avec M. Müntz, que la maison de Verrocchio n'a pas été un atelier de peinture, mais plutôt un laboratoire de chimiste, où le Pérugin aurait étudié « non plus l'art de la peinture, mais la science du coloris, les propriétés chimiques des couleurs, leurs combinaisons, tous problèmes qui ont sans cesse préoccupé les élèves de Verrocchio, Léonard aussi bien que Lorenzo di Credi [1] ».

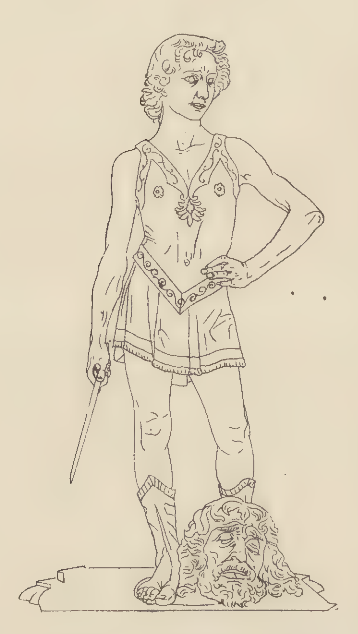


FIG. 88. — Verrocchio, *David*.

Ce n'est qu'une hypothèse, on ne la présente pas autrement : elle ne saurait cependant devenir plausible que par le degré de vraisemblance qui l'accompagne. Or le seul fait de réunir ces trois noms si peu faits pour s'accorder, Léonard, Lorenzo di Credi et le Pérugin, voilà qui nous rend déjà quelque peu suspecte l'explication proposée. On a peine à s'imaginer que, dans le même laboratoire, travaillant sous les yeux et d'après la direction d'un même maître, ces trois artistes aient pu arriver à des résultats tellement dissemblables, et précisément dans un ordre de recherches où la nécessité des résultats

1. Muntz, *Léonard de Vinci*, p. 27. Il ajoute en note : « Et, de fait, le groupe de la *Sainte Famille* du Pérugin, conservé au musée de Nancy, procède du groupe correspondant de la *Vierge aux Rochers* de Léonard. Ce n'est point non plus, assurément, par un simple caprice d'artiste que le Pérugin introduisit le portrait de Verrocchio dans une de ses peintures du couvent des Jésuates à Florence. » La parenté entre les deux tableaux de Nancy et du Louvre me paraît moins évidente, surtout si l'on se place au point de vue du coloris, le seul, il me semble, dont il soit ici question.

devait fatalement s'imposer à leurs communes investigations[1].

Aussi bien que dans l'atelier du peintre-sculpteur, le Pérugin avait pu s'instruire auprès des vieux praticiens de l'Ombrie, alors que, tout enfant, il s'habituait déjà à broyer les couleurs et à les mélanger dans la perfection. L'atelier de Verrocchio n'était pas d'ailleurs le seul, à Florence, où l'on se préoccupait de ces sortes de problèmes. Baldovinetti, cet infatigable curieux de procédés nouveaux, avait suscité un grand nombre d'imitateurs : tous, heureusement pour leurs œuvres, ne témoignèrent pas, dans la pratique, d'une audace analogue à la sienne[2]. Michel-Ange, qui, plus tard, l'imita trop complètement, eut aussi à s'en repentir, dans ses fresques de la Sixtine. Cela prouve que tous les grands artistes de la Renaissance se préoccupèrent, plus ou moins, de ce genre de recherches. Ils n'y réussirent pas également. Le Pérugin est un de ceux qui obtinrent les plus merveilleux résultats : mais rien ne prouve qu'il le doive à Verrocchio.

Pour se mettre au courant des procédés nouveaux, il n'avait pas eu besoin de venir à Florence. Domenico Veneziano, que Vasari représente comme un des propagateurs les plus ardents de la peinture à l'huile, lors de son premier passage à Pérouse, en 1438, en avait déjà enseigné les secrets aux peintres d'Ombrie. Piero della Francesca, qui le suivit à Florence, en profita plus que les autres. On songe à lui retirer, aujourd'hui, quelques-uns de ses tableaux pour les donner à Domenico, dont l'œuvre connue, comme on sait, est assez pauvre : il y a donc, tout au moins, une incontestable parenté entre la technique de ces deux peintres.

1. M. Müntz lui-même n'est-il pas finalement de cet avis? « Si l'on s'attache aux analogies entre les productions de Verrocchio et celles de ses deux élèves incontestés, Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi, puis aux traces de parenté que les productions des deux derniers offrent entre elles, on sera forcé de reconnaître que la manière du Pérugin, à aucune période d'une carrière extraordinairement féconde, ne révèle le moindre air de famille avec celle de son prétendu maître ou de ses prétendus condisciples. Sa gamme luisante et ombrée, ses contours si nettement accusés, et, par-dessus tout, ses types de prédilection, exclusivement empruntés à l'Ombrie, avec toutes les pauvretés de la race ombrienne, lui appartiennent en propre. » MUNTZ, *Léonard de Vinci*, p. 27.

2. Un bon nombre de ses fresques, en particulier celle de Santa-Trinità, ne se conservèrent pas, à cause des procédés qu'il avait employés pour les peindre. Cf. CROWE et CAVALCASELLE, *lib. cit.*, éd. it., vol. VI, p. 56.

A l'école de Piero, où nous n'hésiterons pas à le mettre, le Pérugin put donc encore profiter des découvertes de Domenico Veneziano.

S'il fallait encore lui trouver d'autres occasions de s'instruire, nous rappellerons que les peintres verriers avaient, eux aussi, un grand intérêt à se tenir au courant de semblables recherches et même à les pousser plus avant : auprès d'eux le Pérugin a eu tous les moyens de compléter son instruction. Enfin, puisqu'il ne faut rien négliger, je pourrais invoquer également, à ce point de vue spécial du coloris, la possibilité d'une influence flamande : c'est peut-être la plus vraisemblable.

Quand le Pérugin arrive en Toscane, il était déjà un peintre accompli. Cela n'empêcherait pas, néanmoins, de supposer qu'il a travaillé avec Verrocchio, de même qu'il a dû, plus d'une fois, méditer devant les fresques immortelles de Masaccio, au *Carmine*[1]. Il me semble toutefois que, beaucoup plus que le peintre, le sculpteur, dans Verrocchio, devait l'attirer.

II

Ainsi que le fait remarquer Orsini, dans sa *Vie de Pietro*, le sculpteur peut être d'un utile secours à l'artiste qui ne fait même que des tableaux. Apprendre à modeler et à draper avec naturel et vérité, voilà surtout ce qui est de son ressort. Dans cette partie de son art, le Pérugin n'avait pas trouvé, en Ombrie, des leçons qui eussent la haute valeur de celles que Verrocchio pouvait lui donner. Il en profita.

Je remarque en outre que, sans avoir jamais abordé la sculpture, moins universel, en cela, que les plus grands artistes de la Renaissance, il ne manque pas de certaines qualités par lesquelles il se rapproche assez des meilleures traditions de cet art. La statique, par exemple, est chez lui de tout point merveilleuse. Il sait mettre ses personnages debout, chose difficile, même pour les

1. Par cela même qu'il achevait difficilement ce qu'il avait commencé, Verrocchio était obligé de se faire aider par plus d'un artiste. Le Pérugin a pu être de ses collaborateurs, de même que Léonard et Lorenzo di Credi.

sculpteurs les plus expérimentés. Quelques-unes de ses créations sont tellement conformes aux lois les plus essentielles de la sculpture, qu'on a pu se demander s'il ne s'était point borné, simplement, à les emprunter aux sculpteurs florentins. Le problème se pose, en particulier, à propos de ses saints Sébastiens.

Les personnages du Pérugin ressemblent, en général, à des statues juxtaposées dans un même cadre, sans lien apparent qui les réunisse. Mais, de toutes ses créations, aucune ne rappelle davantage la pratique du statuaire que son saint Sébastien. La critique mystique dira-t-elle qu'il y a vu « un prétexte de nu »? Mais nous savons que dans l'art ombrien, cette figure était imposée aux artistes par la piété des habitants, qui avaient, pour ce saint, une dévotion particulière. La question est de savoir si le Pérugin a copié les siens sur les œuvres des sculpteurs de Florence.

M. Marcel Reymond n'en doute aucunement. « On sait, dit-il, quel rôle a joué, dans l'art italien, à la fin du XVe siècle, spécialement dans la peinture, la figure de saint Sébastien. C'est le thème favori des artistes qui veulent étudier le nu... Ce type eut tant de vogue dans l'école ombrienne, qu'il a semblé à nombre d'écrivains avoir été créé par elle, mais les saints Sébastiens du Pérugin ne sont que la suite des saints Sébastiens de l'école florentine. »

Je ne sache pas qu'aucun historien de l'école ombrienne ait jamais prétendu que le culte de saint Sébastien — je parle de son « culte artistique » — ait été inventé par les peintres d'Ombrie. On le trouve répandu dans toute l'Italie, et le Moyen-Age français lui-même ne l'a pas ignoré. Mais il est certain que les populations ombriennes ont eu pour ce saint une dévotion toute particulière et que, beaucoup plus souvent qu'ailleurs, elles ont demandé à leurs peintres, avec une insistance extraordinaire, d'en mettre dans leurs tableaux de piété et sur les murailles de leurs églises. Ce n'est point une importation florentine. Je pense qu'il est tout à fait superflu d'y insister.

1. Si l'on voulait un exemple, entre tant d'autres, d'une fresque ombrienne du XIVe siècle avec un saint Sébastien, je prendrais celle dont Mariotti nous a donné, dans son livre, une minutieuse description. La Madone accueille, sous son manteau, le peuple qui la supplie. A droite saint Sébastien, et à gauche une ange qui remet son épée dans le fourreau. Au-dessus

Mais, dira-t-on, il ne s'agit ici que du type de saint Sébastien que le Pérugin a vulgarisé, et qui se retrouve si fréquemment dans les peintures ombriennes de la fin du XVe siècle. Ne l'a-t-il pas emprunté aux sculpteurs de Florence? Non pas à Verrocchio — on ne saurait le prétendre, — mais à d'autres artistes contemporains? Rossellino, par exemple, en a fait un à Empoli, en 1457, dont l'influence, de son temps, fut considérable. Il ne ressemble point, on l'avoue, aux saints Sébastiens du Pérugin, pas plus d'ailleurs que ne ressemble celui de Benedetto da Majano [1]. Mais devant le *Saint Sébastien* de Civitali, qui se trouve à Lucques, la parenté devient moins lointaine. On ne saurait la nier tout à fait. Que faut-il en conclure?

Au commencement du siècle, Cicognara écrivit formellement que le Pérugin avait copié Civitali. Pour le mieux prouver, il juxtaposa dans une de ses planches un dessin de la statue de Lucques et un autre du *Saint Sébastien* qui se trouve dans le tableau du Pérugin, actuellement aux Uffizi [2].

Perkins est du même avis. « Cette statue, dit-il, d'un style pur et sec qui ressemble à celui de l'école d'Ombrie, fit tant de plaisir à Pietro Perugino, qu'il la reproduisit dans son tableau de l'*Ensevelissement du Christ* [3] ».

C'est en un mot, parmi les historiens de la sculpture italienne,

de la Vierge, le Père éternel, qui lance la foudre. Dans les plis du vêtement de la Madone on lit ces vers, tracés en caractères gothiques : *Avec un cœur humble et une ardente ferveur | Nous te demandons, Reine du ciel, de sauver le pécheur | Nous te supplions de nous venir en aide | Afin d'obtenir de ton Fils qu'il se relâche de sa fureur.* | Sur deux autres cartels se trouvent, encore en vers, la prière que saint Sébastien adresse à la Vierge et la réponse de celle-ci. Enfin, sur l'épée que l'ange remet au fourreau, indiquant que les prières sont exaucées, se trouve l'inscription : *Fiat* MARIOTTI, *Lib. cit.*, p. 53, n. 3.

1. A la *Miséricorde* de Florence. Gravé dans MARCEL REYMOND, *lib. cit.*, vol. III, p. 137. Celui de Rossellino l'était, au même volume, à la page 87. M. Marcel Reymond y signale « l'amour de la plantureuse santé des formes » et le rapproche des *Esclaves* de Michel-Ange.

2. Le *Saint Sébastien* du Louvre, dont nous donnons une gravure à la fin de ce volume, est une réplique exacte du *Saint Sébastien* de Pitti. On jugera par lui de l'exactitude relative du dessin de Cicognara — reproduit ici, — et qu'il donne cependant comme un « disegno accurato ». CICOGNARA, *Storia della scultura in Italia*, vol. IV, p. 165.

3. CH. PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, vol. I, p. 258.

une opinion commune. On peut néanmoins y regarder à deux fois avant de s'y ranger.

Le *Saint Sébastien* du Pérugin qu'on choisit pour ce rapprochement est une œuvre de sa maturité, puisqu'il est emprunté à un tableau de 1493. L'artiste, avant cette époque, avait peint des saints Sébastiens. Nous en possédons un daté de 1478, c'est-à-dire antérieur de près de quinze ans[1]. Entre ces deux peintures de

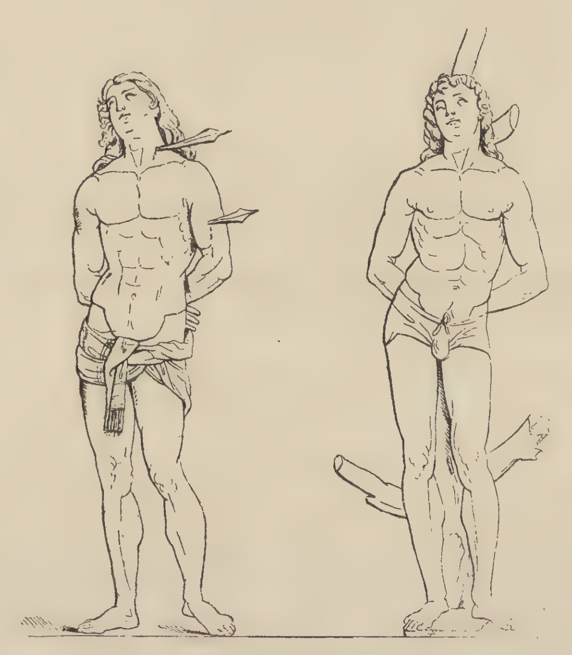


FIG. 89. — Le Pérugin et Civitali, *Saint Sébastien.*

l'artiste, la filiation est incontestable, nous le montrerons plus tard : il n'y a pas besoin de placer entre elles la statue de Civitali.

Serait-ce alors que le *Saint Sébastien* de 1478, celui de Cerqueto, aurait été déjà une imitation du *Saint Sébastien* de Lucques ? La comparaison des deux ouvrages ne le montre pas. D'ailleurs quelle est la date de l'œuvre de Civitali ? Je veux bien que ce ne soit pas celle de 1484, qu'elle porte gravée, mais qui indique l'époque de la

1. Voir plus loin le chapitre consacré au saint Sébastien de Cerqueto.

construction du sanctuaire où elle fut placée. M. Marcel Reymond y voit une œuvre de jeunesse, postérieure, en tout cas, à 1478. Le Pérugin, à cette époque, avait déjà arrêté, ou à peu près, les indications précises d'où ses types familiers allaient bientôt se dégager. On s'exagère, d'autre part, la valeur du *Saint Sébastien* de Civitali. Bürckhardt le trouve *médiocre* : un jugement de Bürckhardt donne toujours à réfléchir.

Pour nous, qui, sur place, avons essayé de le bien comprendre, nous n'y voyons rien d'extraordinaire. La nuance péruginesque y est même fort discrètement accusée. C'est toujours le *Saint Sébastien* traditionnel de l'école florentine, attaché à son arbre comme dans les statues de Rosellino et de Benedetto da Majano. Il est gras, bien musclé, sans rien de particulièrement céleste. Sans doute il rappelle quelque peu, au moins par son attitude, le *Saint Sébastien* du Pérugin [1]. Mais la rencontre est peut-être fortuite. Et qui nous prouve qu'au lieu d'avoir servi de modèle au *Saint Sébastien* du Pérugin, il n'en serait pas, au contraire, une lointaine imitation ?

Ce ne serait pas l'unique sculpture de Florence où nous pourrions noter l'influence des tableaux du Pérugin. Elle me paraît incontestable dans plusieurs des compositions d'Andrea della Robbia [2]. Je ne parlerai pas de l'ordonnance générale de ses retables, qu'il entend tout à fait comme le peintre ombrien, ni de plusieurs autres détails caractéristiques, ses chérubins, par exemple, et aussi l'ornementation des pilastres. Mais, à ne considérer que ses saints Sébastiens — il en introduit souvent dans ses décorations d'au-

1. En reproduisant, toujours d'après Cicognara, le bas-relief de Civitali qui représente le *Martyre de saint Sébastien* (fig. 90), nous permettrons au lecteur de mieux comprendre comment cet artiste entendait la représentation du saint martyr. Dans cette gravure, Cicognara, n'étant plus poursuivi par le désir de montrer de prétendues analogies entre des œuvres sensiblement disparates, a mieux conservé le caractère original du modèle. Le saint Sébastien s'y montre tout à fait florentin. Il se rattache à la tradition du *Saint Sébastien* de Rosellino. Nous dirons plus loin comment Pollajolo a fait passer ce même type dans la peinture florentine du XV[e] siècle.

2. L'existence d'Andrea della Robbia, le fils de Luca, est à peu près parallèle à celle du Pérugin. Né en 1437, il meurt en 1528, c'est-à-dire quatre années plus tard que Pietro.

tel, — on les dirait expressément empruntés au Pérugin. Il en a même, comme lui, connu différents types, celui de la jeunesse, par exemple, à Arezzo, et c'est alors une « figure exquise, digne d'être comparée avec le David de Verrocchio[1] », puis celui de la maturité : alors ses formes, dit M. Marcel Reymond, sont plus larges, il « fait songer aux statues d'Antinoüs ». Le mot est dur : mais combien de fois ne l'a-t-on pas appliqué également aux saints



FIG. 90. — **Civitali**, *Martyre de saint Sébastien.*

Sébastiens du Pérugin ! C'est qu'en effet ils sont très voisins de ceux d'Andrea della Robbia.

Dirons-nous qu'ils les ont inventés l'un et l'autre sans se connaître, travaillant chacun de leur côté ? La chose est peu probable. Mais cela indique que le Pérugin a fréquenté, à Florence, les ateliers des sculpteurs. Il s'en est bien trouvé, car les leçons qu'il y prenait l'aidaient à s'acheminer doucement vers l'idéal qui l'avait toujours tenté, je veux dire la peinture d'extase.

Celle-là peut s'accommoder de la technique des artistes qui travaillent le bronze et le marbre. Le Pérugin, avec ses pinceaux, devint assez rapidement leur émule. Le type du saint Sébastien qu'il avait créé les enthousiasma. Ils ne purent s'empêcher, sinon de le copier, du moins de s'en souvenir pour leurs statues.

1. Marcel Reymond, *lib. cit.*, vol. III, p. 159. Le *Saint Sébastien* de Santa-Fiora est assez voisin de celui d'Arezzo. Il n'a pas encore la plénitude de formes de celui des Camaldules.

Ils n'ont pas réussi à le surpasser. Si l'on ne connaissait que par des gravures le *Saint Sébastien* du Pérugin, on dirait que ce sont les plus merveilleuses statues du saint qu'on ait jamais rencontrées ! C'est pour faciliter cette impression — car je la crois bonne, — qu'en publiant le *Saint Sébastien* de Cerqueto, j'ai voulu que la gravure en soit découpée. Qu'on la regarde maintenant. On y lira que le Pérugin a été certainement à l'école des grands sculpteurs de Florence. Mais on y verra aussi qu'il ne les a pas servilement copiés, pas plus Verrocchio que Matteo Civitali [1].

II

L'influence des peintres florentins fut encore moins sensible que celle des sculpteurs sur le développement artistique du Pérugin. Allez à Florence avec la résolution bien arrêtée de chercher dans les œuvres des contemporains de Pietro ce qu'il a pu leur emprunter, vous verrez que ce fut peu de chose. A la Sixtine, où il travaille à leurs côtés, l'influence de ce contact immédiat est peut-être un peu plus sensible : mais elle reste toujours superficielle. Parvenu à ses trente ans, les ayant même dépassés, le Pérugin n'est plus susceptible de se modifier beaucoup. S'il a subi, en quelque façon, l'influence des peintres de Florence, ce fut au cours de sa jeunesse, avant d'avoir quitté sa patrie.

Nous avons déjà dit que les Florentins, pendant tout le XIVe siècle, n'avaient jamais cessé de venir travailler dans l'Ombrie. Il en fut de même au siècle suivant. Nous trouvons, par exemple, à Pérouse, la trace du passage de Domenico Veneziano, de Fra Angelico, de Fra Filippo Lippi, de Benozzo Gozzoli et de bien d'autres encore. Ghirlandaio a laissé à Narni un *Couronnement de la Vierge* qui fit époque dans l'histoire de la peinture om-

1. A propos du *Saint Sébastien* de Maini qui se trouve, à Rome, dans l'église de la Minerve, M. Marcel Reymond a écrit que c'était « une œuvre de pur esprit florentin, semblable au *Saint Sébastien* de Civitali et qui, comme lui, annonce les charmantes figures du Pérugin ». *Lib. cit.*, vol. III, p. 237. Mais nous avons heureusement, pour nous édifier à ce sujet, une photographie de MM. Alinari : *Roma*, n. 6137. Voilà qui est florentin, sans aucun doute, mais aucunement péruginesque.

brienne. Montefalco est illustré par les fresques de Gozzoli. Les *Histoires de la Vie de la Vierge*, que Lippi a mises au chœur de la cathédrale de Spolète, sont peut-être ce qu'il a fait de meilleur, son testament artistique, en tout cas, puisqu'il mourut en y travaillant, l'année 1461 : ce fut là, en 1469, que Laurent de Médicis lui fit ériger son tombeau.

Malgré l'influence que Lippi a exercée sur certains peintres ombriens, en particulier sur Benedetto Bonfigli, je ne suis pas tenté de mettre le Pérugin au nombre de ceux qui l'ont plus ou moins subie. Il a pu le connaître ; sans aucun doute il l'a rencontré. Mais son art était de ceux-là pour lesquels il ne se sentait pas d'inclination. Je vois plutôt dans le Pérugin le descendant de Fra Angelico : il partage, avec Benozzo Gozzoli, la gloire d'avoir recueilli, pour l'enrichir encore, l'héritage du pieux artiste de Fiesole.

On n'a pas l'habitude de rapprocher, dans une comparaison, les noms du Pérugin et de Benozzo Gozzoli. C'est un oubli. Car leur œuvre respective, malgré de notables différences, se touche encore de très près. Je n'ignore pas que Gozzoli fut, de beaucoup, l'aîné du Pérugin, ayant vu le jour en 1420 : mais il vécut jusqu'en 1497. Cela donne de la marge pour leur supposer des relations.

S'étaient-ils connus avant que le Pérugin ne vînt à Florence ? Aucun document ne l'affirme. Mais, en dehors de l'influence personnelle, il y avait déjà celle des ouvrages. Le Pérugin l'a subie, sans aucun doute. Une telle supposition a pour elle toutes les vraisemblances. On ne l'a jamais faite. Mais ce n'est pas une raison pour ne pas la proposer.

Une affinité réelle existe entre l'œuvre des deux peintres. Ce n'est point dans les comparaisons de détail qu'on la trouvera. Ils suivirent tous deux des directions trop différentes pour avoir pu se rencontrer fréquemment. A rapprocher, par exemple, leurs *Saintes Conversations*, on se refuserait à leur supposer le moindre lien de parenté. Les tableaux d'autel de Gozzoli ne font guère deviner l'auteur des fresques merveilleuses de San-Gimignano, du palais Riccardi ou du Campo Santo de Pise. Il faut même avouer que l'artiste ne s'y révèle pas sous un aspect très brillant[1]. Dans

1. La pinacothèque de Pérouse possède un retable de Gozzoli daté de 1456. Alinari, n. 5678. La Vierge est assise avec l'Enfant dans ses bras. A ses

cet ordre de compositions, le Pérugin ne doit absolument rien à Benozzo Gozzoli.

De ces deux artistes, l'un s'est donné surtout à la peinture d'action, dramatique et vivante, l'autre à celle de la contemplation, aux images d'extase. Renouveler ses sujets n'était pour le premier qu'un jeu : il avait tant de belles histoires à conter qu'il pouvait couvrir d'immenses fresques les murailles des églises de Toscane et d'Ombrie, sans craindre d'épuiser jamais la fécondité de sa matière. Mais les saints qui ne font que songer aux harmonies de l'au-delà, toujours également passifs et agis de la même façon par les enivrements monotones de la beauté qui ne change pas, les personsonnages du Pérugin, en un mot, devaient forcément se ressembler. Ceux de Gozzoli, par leur infinie variété, déconcertent toute classification.

Le Pérugin et Benozzo Gozzoli se sont partagé, à eux deux, le domaine de la peinture religieuse, empire trop vaste, sans doute, pour être souvent réuni sous le même sceptre : ils se complètent l'un par l'autre, et pour cela, tout d'abord, nous semblent très différents. L'artiste merveilleux que fut Fra Angelico semblait avoir à peu près réussi à concilier, dans ses pures créations, les exigences de la terre avec celles du ciel. Je n'ai pas besoin de redire ses attraits tout célestes : on les a suffisamment vantés. Je crois même qu'on y a trop insisté. De là vient qu'on néglige ordinairement de faire ressortir, autant qu'elle le mériterait, l'excellence terrestre de son art, son « naturalisme », si l'on veut, et j'entends par là l'étude exacte et l'observation des choses vraies. L'art de Fra Angelico est encore très près de nous : c'est précisément parce que nous pouvons nous y retrouver tout entiers, que nous y pre-

côtés, quatre saints, à genoux. Sur les pilastres, d'autres petites figures de sainteté. La prédelle contient, au centre, une *Pietà*, puis des saints, et, aux extrémités, les armes de Benedetto Guidalotti, lequel commanda le tableau, pour le collège de la Sapienza Nuova. J'ai peine à comprendre comment Benozzo Gozzoli, devant des panneaux de bois, pouvait perdre ainsi le meilleur de son talent ! Et il n'a pas ici l'excuse de la jeunesse, puisqu'il compte trente-deux ans et que les fresques de Montefalco sont de la même époque, où il se montre sous un jour bien différent. Si le Pérugin a subi, en quelque manière, son influence, ce fut donc à Montefalco, devant les fresques du chœur de San-Francesco, et non point à Pérouse, en étudiant le retable, assez pauvre, de la Sapienza Nuova.

nous tant de plaisir, malgré qu'il nous prêche uniquement le ciel. Mais loin de mépriser les choses de la terre, il en sait tout le charme, et pour nous les faire mieux aimer, il les embellit de toutes les suavités qu'il semble avoir dérobées à la vision des choses célestes.

Le Pérugin est peut-être moins épris que l'Angelico des beautés de ce monde terrestre : avec lui on les oublie davantage. C'est du moins ce qu'il nous invite à faire, car il ne nous parle que de l'au-delà. Gozzoli, au contraire, a davantage exploité le côté naturaliste du talent de l'Angelico : il le développe même d'une façon si splendide que la peinture narrative ne devait point faire, après lui, un pas de plus [1]. Au Pérugin était réservé de pousser encore plus avant le rêve idéaliste du peintre de Fiesole. Il ne le fit pas d'un seul coup. Longtemps il se chercha, au cours d'une jeunesse qui se prolongea jusque vers ses trente ans. Puis un jour, dans une extase splendide, son âme, tout à fait accordée pour les harmonies célestes, trouva cette note merveilleuse et unique où la peinture priante avait enfin sa formule définitive. Il eut ainsi l'honneur d'avoir réalisé, jusqu'à leurs limites extrêmes, les tendances mystiques de Fra Angelico. Où il est vraiment céleste, le Pérugin le paraît encore davantage que le pieux artiste de Fiésole : son rêve est plus austère, il ne s'y mêle point ce je ne sais quoi de tendre et de doux qui donne aux compositions les plus surnaturelles de l'Angelico une délicieuse senteur de jeunesse et de printemps. L'anecdote n'y a plus sa place, la nature elle-même n'y figure que pour donner plus vive encore la sensation de l'infini.

Formé dans les villes ombriennes au sens délicat des peintures de piété [2], il était bien naturel que l'Angelico trouvât, dans un

1. Raphaël a plutôt travaillé à l'illustration dogmatique et apologétique de la Foi. Ce n'est plus un conteur, comme Benozzo Gozzoli. Au fond de toutes ses compositions, même historiques, il y a un souci d'apologie. Il est le peintre de la contre-réforme, non seulement dans ses fresques dogmatiques, comme dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, mais jusque dans celles empruntées à l'histoire de l'Eglise. La Papauté n'a guère eu de plus grand défenseur : elle en avait besoin, certes, à l'époque des Papes Médicis !

2. Il ne faut pas oublier que toute la jeunesse de Fra Angelico s'est passée en Ombrie. Il travaille en effet à Foligno et à Pérouse : son long séjour à Cortone, à quelques kilomètres de Pérouse, ne peut être considéré comme appartenant à la période florentine de son existence.

peintre d'Ombrie, le véritable héritier de ses tendances idéalistes et pieuses. C'est ainsi que le Pérugin devint vraiment le frère de Benozzo Gozzoli.

Frère plus jeune, toutefois, et cela se comprend, les tendances idéalistes de Fra Angelico devant trouver, les premières, leur emploi. Déjà, dans les dernières œuvres du maître, la préoccupation des réalités de la vie devenait sensiblement plus grande. Les peintures de la chapelle de Martin V, son dernier onvrage, le prouvent surabondamment ; on y sent l'influence croissante des grands novateurs florentins[1]. Gozzoli, qui l'avait aidé pour ses fresques du Vatican, suivit de très près les efforts, encore naïfs, de ce naturalisme grandissant. Il apprit ainsi à vivre, à travers les histoires du temps passé, les événements prosaïques de la vie de chaque jour. Ses fresques de Montefalco sont à peu près contemporaines de celles de la chapelle de Martin V. Elles furent le premier de ses grands ouvrages : il s'y révèle déjà avec les meilleures de ses qualités de conteur et de poète. L'Ombrie eut ainsi les prémices de son beau talent.

Le Pérugin, à cette époque, commençait son éducation. A-t-il été au nombre des jeunes apprentis qui préparaient les couleurs du maître florentin et montaient avec lui sur les grands échafaudages de l'église de San-Francesco, pour lui prêter le concours de leurs modestes services ? La chose est peu probable, le Pérugin n'étant qu'un tout jeune enfant.

Cependant, à Montefalco, quand, après avoir regardé les fresques de Gozzoli, vous revenez ensuite devant la *Nativité* que le Pérugin a placée à l'entrée de l'église[2], vous ne pouvez vous empêcher d'être frappé de la parenté qu'il y a entre les œuvres des deux artistes. L'époque de la fresque de Pietro est beaucoup plus tardive et le drame en est des plus simplifiés. Que d'autres différences encore ! N'importe. Si dissemblables qu'elles soient, les deux œuvres paraissent extrêmement près l'une de l'autre : les artistes

1. Ces fresques racontent des histoires de la vie de saint Etienne et de saint Laurent. On tend aujourd'hui à en faire honneur, en grande partie, à Benozzo Gozzoli.

2. Après les fresques de Santa-Maddelena dei Pazzi, à Florence, celles de Montefalco méritent une place à part dans l'ensemble des ouvrages du Pérugin. Cf. Alinari, nn. 5469-5472.

qui les ont créées, malgré la différence de leur âge et celle aussi de leur destinée, sont réunis par un lien commun. Ils ont continué, pendant la seconde moitié du XV[e] siècle, l'art de Fra Angelico. Tous deux, à leur manière, furent à la fois très grands, et, toutefois, très modestes. Je les regarde comme des entrepreneurs d'images pieuses, ayant su, chacun dans son genre, s'élever parfois jusqu'au grand art, Gozzoli merveilleux conteur d'histoires sans cesse renouvelées, le Pérugin peintre d'extases attendries et dont la monotonie ne devient douloureuse que du jour où, tout le premier, il commence à s'en lasser.



CHAPITRE VI

Le Pérugin et Piero della Francesca

I. Le Pérugin et Luca Signorelli.
II. Influence de Piero della Francesca. — Rio l'a niée sans motifs suffisants. — Le Pérugin doit son éducation scientifique à Piero della Francesca.
III. Conclusion de ce premier livre.

I

Pour épuiser complètement la liste des peintres du milieu du XV[e] siècle qui ont influé sur le développement artistique du Pérugin, il nous reste à parler de celui qui, à notre avis, y a le plus contribué : Piero della Francesca.

On s'étonnera peut-être de nous voir passer aussi rapidement sur Luca Signorelli. J'avoue que, pour certains tableaux de sa jeunesse, le Pérugin semble s'en être vraiment inspiré. Nous le redirons plus tard, en parlant des peintures sauvées de la ruine du convent des Jésuates [1]. Les deux artistes se sont connus, et, comme il arrive d'ordinaire, celui dont le talent était plus énergique s'est imposé quelque peu à son confrère, plus jeune d'ailleurs et moins doué pour les fortes visions de la réalité. Certaines figures du

1. Spécialement le tableau actuellement à la Calza, à Florence.

Pérugin paraîtront, dans ses œuvres de jeunesse, presque copiées de Signorelli [1]. Mais cela ne saurait nous suffire pour conclure, de ces emprunts d'occasion, à une influence persistante : nous ne croyons pas que Signorelli doive être mis au nombre des maîtres de la jeunesse du Pérugin.

Ce grand isolé ne fit pas d'élèves. Il n'eut qu'un héritier — et celui-là n'avait pas été à son école, — Michel-Ange. Parmi ses contemporains, tous ceux qui eurent quelque souci de ce que l'art produisait alors de plus original et de plus grand ne purent toutefois s'empêcher de l'étudier avec soin et, souvent, de l'imiter. Les fortes inventions de Signorelli s'imposaient à tous. Il se montre, au monastère de Monte-Oliveto, l'heureux rival des plus grands peintres d'histoire [2]. Au dôme d'Orvieto, ses fresques de la *Fin du Monde* constituent un ensemble qui n'a pas son égal dans l'art de tous les temps : Michel-Ange lui-même, pour son *Jugement dernier* de la Sixtine, n'a pu se défendre de s'en inspirer.

Mais que pouvait lui emprunter un talent comme celui du Pérugin, sinon, aux années de sa jeunesse, un respect plus consciencieux de la nature et quelques exemples pour lui apprendre à la mieux observer ?

Or, nous l'avons dit, d'autres artistes ont pu lui donner de semblables leçons. Niccolò Alunno, à lui seul, aurait suffi pour lui enseigner à regarder de près la nature et à observer l'infinie complexité du corps humain. Je sais bien que Pietro fut, pendant sa jeunesse, lui aussi, un peintre naturaliste. Tous les grands artistes, en effet, ceux-là même que l'idéal attire le plus, ont connu, à leurs débuts, cette passion presque furieuse qui les pousse à forcer la nature, à se mirer dans leurs propres ouvrages. Le Pérugin, comme les autres, devait cet hommage à la vérité. D'autres artistes que Signorelli ont pu lui souffler au cœur, en supposant qu'il ne l'ait pas eu de lui-même, l'enthousiasme des choses vraies, la recherche passionnée des anatomies exactes.

Enfin je n'oublie pas que ces deux peintres, s'ils ont vécu côte

1. Comparer, à ce point de vue, le saint Jérôme du tableau de Signorelli, à Pérouse, et celui du tableau du Pérugin, à la Calza.

2. *Monte-Oliveto-Maggiore*, monastère bénédictin, près de Sienne. Les fresques du cloître, avec la *Vie de saint Benoît*, sont l'œuvre de Signorelli et du Sodoma.

à côte, l'ont fait comme des confrères, et non point en artistes dont l'un aurait été l'ancêtre de l'autre. Cinq années d'âge, à peine, les séparent : c'est dire qu'ils appartiennent tout à fait à la même génération. Et quand ils se rencontrent à la Sixtine, sur les mêmes échafaudages, pour orner la chapelle que venait de faire construire le pape Sixte IV, celui qui a le plus de faveur, ce n'est pas Signorelli [1].

Enfin, tout ce que le Pérugin aurait pu apprendre de lui, je vois bien qu'il devait déjà le savoir, s'il avait réellement fréquenté ce Piero della Francesca dont il nous reste à parler. Car c'est lui que je regarde comme ayant été vraiment le maître du Pérugin, comme il avait été de même celui de Signorelli [2]. Il était capable de lui suffire pour toutes les parties de son art, hormis celle, peut-être, où le Pérugin, sur le tard, devait lui-même se montrer excellent. Mais là encore n'est-il pas débiteur en quelque manière du peintre de Borgo-San-Sepolcro ? Si le Pérugin, pendant quelques années de sa carrière d'artiste, a forcé la génération la plus difficile en beauté à s'incliner devant le charme unique de son idéalisme attendri, il le doit aux sévères enseignements de Piero della Francesca.

II

Les limites de mon sujet ne me permettent pas de montrer tout ce que Piero della Francesca, en dehors de la grâce et de la tendresse, était capable d'enseigner au Pérugin. Il excellait dans toutes les branches de son art, mais plus spécialement dans celles qui avaient rapport à la partie scientifique. Il fut mathématicien et grand maître en perspectives savantes. Non seulement il en rêvait toujours, comme son contemporain de Florence, Paolo Uccello [3] ; il en

1. On ne doit jamais perdre de vue que le Pérugin fut, pour la décoration de la Sixtine, le peintre le plus en vue et celui auquel on confia la plus grande partie des travaux.

2. Lire, à ce sujet, la *Notice* de Vasari.

3. « Ami intime de Brunelleschi, l'architecte, et de Manetti, le mathématicien, Uccello passa la majeure partie de sa vie à analyser les phénomènes et les lois de la perspective. Il en perdait, dit-on, le boire, le manger, le dormir, et, quand sa ménagère, impatiente, l'engageait, après une longue nuit de

dessinait encore d'excellentes et, dans ses écrits, il enseignait les règles à suivre pour en rendre la pratique plus aisée et moins imparfaite [1]. Il forma des élèves, entre autres ce *Luca Pacioli*, qui fut professeur dans beaucoup de villes d'Italie, et même à Pérouse, à quatre époques différentes, trop tardives, cependant, pour que le Pérugin ait pu l'y connaître.

S'il est un maître qu'il soit presque nécessaire de donner au Pérugin, c'est bien, avant tous les autres, Piero della Francesca. Personne alors, en Ombrie, et même à Florence, n'eût été capable de lui enseigner certaines parties de son art, dans lesquelles il allait si vite se montrer lui-même excellent, la perspective en particulier [2], science tellement nécessaire aux peintres, qu'on a peine à s'imaginer comment, pendant de si longues années, ils avaient fait pour s'en passer. L'art, sans doute, à Florence, marchait à pas de géants. Grâce à Piero della Francesca, bientôt, en Ombrie, ses progrès devinrent aussi rapides. Ce furent deux élèves de ce grand maître qui, d'un seul coup, le portèrent aussi haut qu'à Florence. L'un fut le Pérugin, l'autre Melozzo da Forli.

Vasari nous dit expressément que Piero della Francesca fut un des maîtres du Pérugin [3]. Son témoignage a toujours besoin d'être discuté. Mais ici il a une tout autre valeur que dans le passage de sa *Notice* où il parle de l'influence de Verrocchio. Né lui-même à Arezzo, où Piero della Francesca avait passé la plus grande partie

veille, à laisser là ses calculs pour se reposer : « Si tu savais, ma chère, « répondait-il, quelle chose c'est que la perspective ! » G. Lafenestre, *La Peinture italienne*, p. 169 ; d'après Vasari.

1. M. Müntz a publié une notice sur la traduction latine du traité de Piero, *De Prospectiva pingendi*, qui se trouve à la Bibliothèque Nationale. M. Ravaisson en a découvert une autre copie à la Bibliothèque de Bordeaux. E. Muntz, *Archives des Arts*, p. 23. Cf., dans le même ouvrage, la *Préface du Traité d'Arithmétique* de Luca Pacioli, pp. 33-42.

2. Nous aurons à noter, dans un autre chapitre, que les contemporains de Pietro ont vanté l'excellence de ses perspectives.

3. « Piero eut encore pour disciple Piero (Pietro) de Castel della Pieve, qui fit un arc au-dessus de Saint-Augustin, et, chez les religieuses de Sainte-Catherine d'Arezzo, un saint Urbain, qui, de nos jours, a été mis à terre lorsqu'on refit l'église. » Vasari, éd. Lemon., iv, p. 23. L'annotateur de l'édition de 1771 avertit que la fresque de Sant' Agostino existait encore à son époque, bien que dans un très mauvais état, mais qu'elle venait d'être recouverte par un nouveau mur.

de sa vie et où il mourut en 1492, Vasari, dont la date de naissance n'est pas très éloignée des premières années du XVI[e] siècle, avait une connaissance plus particulière des choses de sa patrie. Il n'y est pas toujours impeccable : toutefois, dans le cas présent, on peut appuyer son témoignage par un assez grand nombre de vraisemblances pour qu'il ne soit plus permis d'en douter.

Rio, cependant, ne veut pas l'admettre. Avant même de lui en demander la raison — j'entends la véritable raison, — on s'en doute bien quelque peu. Piero della Francesca n'a-t-il pas été un « naturaliste » et le Pérugin un « mystique »? Entre eux il ne saurait y avoir rien de commun !

Il s'appuie toutefois sur d'autres arguments que celui-là. Je les discuterai brièvement, bien qu'ils soient d'apparence légère : nous y trouverons l'occasion de pénétrer de plus en plus dans l'intimité de l'art du Pérugin. Ce ne sera pas, tout à fait, du temps perdu.

Je ne comprends pas, en premier lieu, que Rio ait cru pouvoir s'autoriser de l'absence de tradition locale : elle est au contraire très formelle. Pour la trouver consignée dans les écrits des historiens, nous n'avons pas besoin de recourir à des écrivains tardifs. En outre, la présence à Arezzo, dans plusieurs églises et en particulier dans celle de San-Francesco, d'un certain nombre de fresques murales d'un caractère franchement péruginesque, permet d'affirmer que le maître y a travaillé, et à plusieurs reprises. Il y eut, d'autre part, plusieurs relations d'amitié, entre autres Don Bartolomeo della Gatta, abbé de San-Clemente d'Arezzo, qui fut plus tard, à la Sixtine, un de ses collaborateurs. Je croirais volontiers que, dans cette ville, se décida son premier départ pour Florence ; les premières commandes qu'il y trouva, ce fut peut-être encore à ses amis d'Arezzo qu'il les dut.

L'argument chronologique ne vaut pas davantage. Rio l'emprunte à Lanzi, qui faisait remarquer que le Pérugin ne pouvait avoir été l'élève de Piero della Francesca, puisqu'il ne comptait que douze ans à l'époque où Piero, d'après le récit de Vasari, devint aveugle. Mais tout ce que dit Lanzi sur la chronologie de cet artiste est absolument controuvé. Il le fait mourir, par exemple, en 1484 : or nous savons, d'une façon certaine, qu'il est mort le 12 octobre 1492, c'est-à-dire huit années plus tard. Cela donne un peu plus de marge pour le faire servir de précepteur au Pérugin.

Je n'insisterai pas sur l'objection tirée de la cécité de Piero della Francesca, la critique n'ayant pas encore réussi à démêler, à ce sujet, l'exacte vérité [1]. Rio pouvait d'ailleurs ignorer le testament de l'artiste, dont on se sert, aujourd'hui, pour la contester. Mais puisque, sur ce point, il acceptait l'autorité de Vasari, affirmant que Piero della Francesca perdit la vue dans sa vieillesse, pourquoi n'en veut-il plus quand Vasari le donne comme maître au Pérugin ? Supposé même — ce qui est peu vraisemblable — que Pierro della Francesca fut atteint de cette infirmité longtemps avant de mourir, vingt années même, si l'on veut, c'est-à-dire aux environs de 1472, cela ne l'aurait pas empêché d'avoir eu le Pérugin parmi ses disciples, et précisément au début de son noviciat artistique, à l'époque où nous croyons qu'il a reçu son enseignement. M. Schmarsow est bien de cet avis, puisqu'il suppose, lui aussi, que le Pérugin est resté auprès de Piero della Francesca de 1460 à 1466 [2].

Quand Rio nous dit : « Ce qui semble avoir caractérisé les ouvrages de Piero della Francesca, c'est l'application savante de la géométrie à la peinture et à la science des raccourcis, bien plus que l'intensité des sentiments poétiques », c'est réduire, plus que

1. On a dit que ce n'était qu'une légende : le notaire d'Arezzo, en effet, qui rédige, en 1487, le testament de l'artiste, le déclare « sano mente, intellecte et corpore », sans aucune allusion à la cécité. E. Muntz, *lib. cit.*, vol. I, p. 632. On répondra que, pour un notaire, il n'y avait pas nécessité, en cette occurrence, de signaler l'infirmité de son client. Si elle remontait déjà à plusieurs années, il ne pense guère à y insister : c'est d'ailleurs, dans les documents de ce genre, une formule consacrée et qui ne prouve rien. Je ne puis croire enfin que Vasari, qui était lui-même d'Arezzo, ait pu inventer, de toutes pièces, une prétendue cécité d'un artiste aussi célèbre que le fut, surtout à Arezzo, Piero della Francesca. Or sa *Notice* débute par cette affirmation de sa cécité. C'est un fait que Vasari commente, en s'apitoyant sur sa tristesse : il ne l'a certainement pas imaginé. L'important serait de savoir en quelle année l'artiste perdit la vue. Vasari dit que ce fut dans sa vieillesse, sans rien préciser. Or, né en 1416, Piero ne mourut qu'en 1492. On a tout le temps nécessaire pour mettre, avant son infirmité, le Pérugin à son école.

2. Schmarsow, *Pinturricchio in Roma*, pp. 98-100. Dans l'hypothèse même de l'affaiblissement progressif de sa vue, Piero della Francesca n'aurait pas cessé d'exercer son influence sur ses contemporains. A défaut de ses pinceaux, ne lui restait-il pas les ressources de son expérience mises au service de sa parole ? Il y avait aussi ses livres : et cela, encore, c'était bien toujours Piero della Francesca.

de raison, son beau talent. Je veux admettre, cependant, que ce jugement est exact. Que faut-il en conclure, sinon que le Pérugin, à l'école de ce grand maître, a surtout profité dans la partie scientifique de l'art de peindre? Pour en découvrir les aspects poétiques et charmants, il devait, en plus de lui-même, consulter d'autres artistes ; ce n'était plus l'affaire de Piero della Francesca. Faudra-t-il, à cause de cela, refuser de reconnaître tout ce qu'il lui doit, c'est-à-dire beaucoup de choses, et en particulier d'excellentes méthodes pour dessiner d'après nature, et une science incontestable des bonnes perspectives?

Un seul coup d'œil donné, rapidement, à la Sixtine, sur l'ensemble des peintures de Signorelli, de Botticelli et de Ghirlandaio montre qu'à ce dernier point de vue, le Pérugin était plus que leur égal. Vasari ne l'a pas, à la légère, célébré pour la bonté de ses perspectives.

Notons encore que, dans la peinture décorative, il fait preuve d'un art excellent. Le *Cambio* de Pérouse m'a toujours semblé valoir un peu moins qu'on le dit généralement, dès qu'on en vient à considérer le détail des peintures qui s'y trouvent — exception faite, bien entendu, pour la *Transfiguration* et la *Nativité*. Mais l'ensemble est merveilleux. Il n'est pas possible d'imaginer un accord plus exquis de toutes les parties : la décoration est conçue avec un goût parfait ; peintures et boiseries s'épousent au mieux. On y trouve réellement ce caractère de nécessité qui est la marque la plus significative de l'indéniable perfection d'une œuvre d'art. Le Pérugin fut un grand décorateur. Ses prédelles encore le prouvent excellement. Elles sont, trop souvent, à peine esquissées, et j'admire la simplicité de ceux qui en notent, avec une conscience scrupuleuse, les « incroyables pauvretés[1] »! Qu'on y cherche donc la seule chose qui s'y trouve réellement, c'est-à-dire une esquisse dont la valeur architectonique est seule à considérer, et on n'hésitera pas à reconnaître qu'elle est généralement excellente. Voilà où l'on reconnaît surtout, dans l'œuvre du Pérugin, l'influence de Piero della Francesca. Il lui doit son éducation scienti-

1. Voir, en particulier, les différentes prédelles exposées à la pinacothèque de Pérouse : elles sont à peine ébauchées. Il existe un grand nombre de peintures du Pérugin, même des plus authentiques, auquelles il n'a jamais mis la dernière main.

fique. S'il n'avait pas reçu de pareilles leçons, le naturalisme de Pietro n'eût été qu'un naturalisme imparfait et tout de surface. Piero della Francesca est le maître le plus authentique du Pérugin, comme il avait été également celui de Signorelli et de Melozzo da Forli.

III

Voici donc comment j'aime à me raconter l'histoire de l'éducation du Pérugin. Au début, parce que j'assimile sa destinée à celle des artistes d'Ombrie, ses contemporains, je vois un modeste entrepreneur d'images de piété, pas très versé, peut-être, dans les raffinements de son art, l'aimant toutefois avec passion, ayant su de suite le rendre aimable à ce tout jeune élève qui lui plaisait par ses heureuses dispositions.

Puis viennent les multiples influences que l'adolescent, loin de fuir, recherchait avec une persévérance très louable, étant curieux de nature, quoique nonchalant, peut-être, et rêveur, déjà, attiré vers les mystères des choses qui ne se laissent pas facilement pénétrer. Il voulait devenir un grand peintre, non point seulement pour en tirer profit, mais encore poussé par cet instinct qui fait les âmes d'artistes, besoin de se créer un langage pour dire exactement le rêve dont on souffre, jusqu'au jour où, dans la joie de la création, on en est enfin délivré. Le Pérugin, qui avait des facultés créatrices assez modérées, eut la sagesse de comprendre qu'il devait s'enquérir, auprès des meilleurs de ses contemporains, des moyens techniques les plus propres à lui permettre de réaliser le rêve, encore obscur, qui s'agitait dans son âme. Sa modestie lui fait honneur. Il en fut magnifiquement récompensé.

Ainsi ses facultés se développaient, bien que lentement, et dans cette heureuse harmonie qui est la plus sûre garantie du succès final.

Toutefois son tempérament, que j'ai dit être fait d'un peu de nonchalance, avait besoin d'être tenu en éveil, et comme secoué, par une curiosité plus virile que celle d'un Benedetto Bonfigli ou même d'un Niccolò Alunno — sans compter les maîtres étrangers qui travaillaient alors en Ombrie. C'est là que je placerais, avec

l'influence relative d'un condisciple, Luca Signorelli, celle de leur maître commun, Piero della Francesca.

Aux enthousiasmes de l'enfance s'ajoutent alors les convictions déjà plus raisonnées de la jeunesse. Piero della Francesca, avec son réalisme un peu brutal, ne trouble point cependant, dans l'âme du Pérugin, l'intelligence sereine des beaux rêves, mais il lui apprend à rêver les yeux largement ouverts aux spectacles de la réalité. C'était un grand maître. L'élève toutefois ne fut pas moins grand que lui, puisqu'il savait conserver, tout au fond de son âme, le culte de l'idéale beauté dont il poursuivait lentement la formule, à travers les épisodes de sa longue et laborieuse éducation.

Les maîtres d'Ombrie ont donc été tout à fait capables, à eux seuls, de la lui donner. D'autres, cependant, n'y ont-ils pas concouru? ceux de Florence, en particulier, et plus spécialement Andrea Verrocchio? Nous ne songeons pas à le nier. Mais leur influence fut secondaire. J'en vois la meilleure preuve dans ce fait que, malgré tout ce que le talent du Pérugin, à son aurore, annonçait d'extraordinaire, il resta quand même fidèle à sa première vocation et ne fut guère autre chose qu'un merveilleux entrepreneur de peintures de dévotion. A Florence, la vocation artistique conduisait à d'autres destinées. Le Pérugin ne les connut pas : il fut, en somme, un peintre sans gloire, capable, tout au plus, de peindre les images pieuses, et, vers la fin du XVe siècle, cela ne suffisait plus pour illustrer un artiste !

Mais il y gagna, pour son plus grand honneur d'artiste chrétien, de rester davantage confondu dans cette foule de peintres anonymes dont se compose l'Ecole ombrienne du XVe siècle. Avec eux il travaille, pendant les années de sa première jeunesse, et pour les besoins de la religion beaucoup plus que de l'art, à satisfaire, sans trop de prétention à des œuvres immortelles, la passion des peuples d'Ombrie pour les images de piété et de dévotion. La plus belle période de son existence est celle dont on ne pourra jamais, d'une façon certaine, raconter l'histoire.



LIVRE DEUXIÈME

OUVRAGES DE LA JEUNESSE DU PÉRUGIN

♣♣♣♣♣

CHAPITRE PREMIER

Le Pérugin d'avant la Sixtine

I. Il est impossible de supposer que le Pérugin n'a fait aucun ouvrage avant les peintures de la Sixtine. — On le prouve, à priori, d'après les premiers documents historiques que nous possédons sur lui.

II. A côté du **Pérugin connu**, *il y a un* **Pérugin inconnu**. *— Comment on peut s'y prendre pour le montrer.*

Trois dates et quelques tableaux, voilà tout ce que nous connaissons du Pérugin d'avant la Sixtine. Peu de chose, en somme ; assez, cependant, pour reconstituer le caractère, sinon l'histoire, de sa jeunesse artistique.

L'entreprise était délicate. Voici la méthode que nous avons suivie pour y réussir. Supposant résolu le problème dont nous

poursuivions la recherche, nous sommes parti d'une hypothèse; les faits sont venus ensuite la confirmer. Est-ce absolument construit selon les règles les plus rigoureuses de la méthode historique? On peut en douter. Il faut croire cependant que cette manière de procéder a du bon, puisqu'elle nous a permis de résoudre un problème qu'avant nous on n'osait pas même aborder. L'extrême pauvreté des témoignages que l'érudition met à la disposition d'un historien ne saurait être une raison suffisante pour l'excuser de se jeter dans l'agnosticisme. On peut savoir quelque chose de la jeunesse du Pérugin, et ce quelque chose est suffisant pour nous le faire assez bien connaître.

I

Nous supposons donc que le Pérugin a eu, comme tous les peintres, une « jeunesse artistique », et qu'il possède à son actif, bien qu'on ne les lui reconnaisse pas, un certain nombre d' « œuvres de jeunesse ». La proposition semblera banale. Il faut bien, cependant, la formuler, puisque, dans la pratique, on s'accorde à la contester.

La critique ne parle pas, d'ordinaire, des ouvrages de la jeunesse du Pérugin, du moins elle ne lui en connaît pas, et ne semble pas très préoccupée de lui en trouver. Elle fait même tout le contraire, puisqu'elle s'ingénie, parmi des œuvres qu'on lui attribuait généralement, à lui en contester encore quelques-unes, celles-là précisément que la tradition disait être les peintures de sa jeunesse. C'est le cas, par exemple, de l'*Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse, dont nous aurons plus tard à nous occuper.

On fait donc commencer à la Sixtine l'histoire artistique du Pérugin, comme si, auparavant, il n'y avait rien à en dire. N'est-ce point cependant de la dernière invraisemblance, d'aller supposer qu'il arrivait à Rome sans avoir exécuté auparavant un certain nombre de peintures, celles précisément qui le firent connaître comme très capable d'en peindre, à la Sixtine, qui ne seraient pas moins excellentes que celles de Ghirlandaio ou de Botticelli?

Sans doute, on ne le dit pas avec autant de netteté. Mais, au fond, c'est tout comme. Et le Pérugin dont on s'occupe, c'est celui-là, seulement, qui date de la Sixtine.

On se trompe, la chose est sûre. Je veux toutefois me demander s'il ne serait pas possible d'imaginer que, vers sa trentième année, par suite de circonstances ignorées, mais particulièrement heureuses, le talent du Pérugin, tout à coup, lui ait été révélé? Car cela s'est vu, quelquefois. Les vocations tardives, ou longtemps contrariées, ne sont pas, tant s'en faut, les moins fécondes. Les moins délicates, non plus : la candeur la plus charmante n'est pas toujours celle de la jeunesse. Souvent encore, si elles ont tant tardé à se faire connaître, c'est que ceux-là mêmes qui devaient en avoir l'honneur étaient les premiers à l'ignorer. Mais, pour allumer un grand incendie, une étincelle souvent a suffi. D'un seul coup d'aile, quand il n'est plus un aiglon, très haut, dans l'espace, l'aigle peut s'élever. Et, sans avoir jamais rien produit, les génies les plus grands sont capables d'œuvres qui, dès qu'elles paraissent, étonnent le monde entier...

Mais tout cela suppose une essence d'âme qui ne fut pas du tout celle du Pérugin. L'étude de son caractère et aussi celle de son talent le pouveraient avec surabondance. Il n'y a rien en lui d'un Michel-Ange ou d'un Léonard de Vinci.

Les faits d'ailleurs sont là, en petit nombre, mais suffisants, pour permettre de soutenir qu'avant sa maturité il eut vraiment une jeunesse artistique. Voilà ce que nous enseignent, en effet, les premières dates authentiques de la vie du Pérugin.

C'est à l'année 1475 que se rapporte le premier document d'archives intéressant sa biographie. Nous devons à Rumohr de nous l'avoir signalé dans ses *Recherches italiennes* [1].

Nous y apprenons que le Pérugin, le 21 juillet 1475, avait touché, de la commune, une certaine somme d'argent pour des peintures à faire — on ne sait pas lesquelles — dans la grande salle du Palais public de Pérouse. Il avait alors vingt-neuf ans.

Et soudain, malgré la pénurie des documents, qui continue à être toujours extrême, nous sommes obligés de le mettre, presque

1. Rumohr, *Ital. Forsch.*, vol. II, p. 338.

dans le même temps, sur les théâtres les plus variés, à Pérouse, à Florence, et jusqu'à Rome.

Faudra-t-il donc, dès cette époque, le regarder comme ayant de multiples entreprises de peintures de dévotion? Avait-il déjà, en plusieurs villes, des ateliers où il faisait travailler un certain nombre de ses élèves, afin de pouvoir satisfaire plus facilement aux commandes qui lui venaient de tous côtés ? En vain l'on imagine des hypothèses ingénieuses pour atténuer, sinon pour faire disparaître, l'invraisemblance d'une telle vie d'artiste : il reste toujours trop de choses qu'on ne peut expliquer. Comprenez-vous, par exemple, ce peintre dont, jusqu'à trente ans, l'histoire ne disait rien, et qui se met, tout à coup, à l'encombrer, étant devenu, sans qu'on puisse dire comment, le peintre à la mode, celui le plus demandé, le plus admiré et aussi le plus payé de la fin du XVe siècle? Il y a là quelque chose d'extraordinaire. Mais, ce dont on ne peut douter, c'est qu'il ait été, dès cette époque, un véritable artiste, et surtout un artiste très occupé.

Quand je parle de l'activité débordante de l'artiste, à partir de 1475 environ, je ne prétends pas que les informations historiques vont, dès lors, nous être fournies à profusion. Les documents sont toujours peu nombreux. Mais, du moins, ceux que nous possédons sont d'une importance assez notoire pour qu'on en puisse tirer des conclusions pour l'histoire de sa carrière artistique.

Que sommes-nous en droit de conclure, par exemple, de ce fait, qu'en 1475, il fut chargé d'exécuter certaines peintures à la grande salle du Palais public de Pérouse? L'information est prosaïque, et telle qu'on en trouve, par centaines, dans les vieux papiers d'archives. Mais, dans la vie du Pérugin, je crois m'apercevoir qu'elle revêt une assez haute signification. Toutefois, de peur d'en exagérer les conséquences, je veux modeler mon argumentation sur celle suivie, pour un cas tout à fait semblable, par des auteurs qui n'ont la réputation ni de lyrisme ni de légèreté.

Dans un vieux document, jadis publié par le savant Mariotti, Crowe et Cavalcaselle avaient lu que Fiorenzo di Lorenzo, en 1472, obtint la commande d'un tableau d'autel pour l'église des religieux de Saint-Silvestre, à Pérouse. Que vont-ils en conclure? Je vais le dire, ou plutôt — car il faut procéder avec prudence —

je donnerai le texte même de ces estimables auteurs : « Lorsque Fiorenzo di Lorenzo fut chargé de ce travail, il faisait partie du conseil des Douze, dans sa patrie. De ce fait, et des succès de ses travaux, il résulte qu'à ce moment il était dans la plénitude de son talent[1]. »

Il est bien évident que, pour conclure à *la plénitude du talent* de Fiorenzo di Lorenzo, les historiens de l'*Histoire de la Peinture italienne* ne s'autorisent pas de sa présence au conseil des Douze — laquelle n'emporte pas, de soi, une compétence artistique particulière — non plus, bien qu'ils l'écrivent, du *succès de ses travaux*, — puisque cette date de 1472 est la première qui nous est connue relativement à Fiorenzo di Lorenzo[2]. C'est donc bien du seul fait de la commande qu'ils concluent, peut-être sans le voir très clairement, à la plénitude de son talent.

Appliqué au Pérugin, l'argument garde toute sa valeur. Je veux dire, en outre, qu'il en a une bien plus considérable. Lorsque nous avons étudié, en effet, les circonstances de la commande de 1472, nous en avons trouvé qui permettent de supposer que le talent de Fiorenzo ne fut pas la seule cause pour laquelle il obtint de peindre le tableau de Santa-Maria-Nuova : ne faisait-il pas lui-même partie du jury chargé de l'adjudication ? Rien de semblable en 1475, à propos du Pérugin : bien des motifs au contraire qui permettent de conclure, cette fois avec vraisemblance, à la *plénitude du talent* de l'artiste.

Car il ne s'agissait pas, alors, d'un simple tableau d'autel, mais de peintures à exécuter pour la ville, et dans la grande salle du Palais public. Comment supposer que l'artiste qu'on en chargeait fût, à peu près, le premier venu ? S'il a donc été choisi, lui, Pietro Vannucci, citoyen de Castel della Pieve, non de Pérouse, il fallait qu'il eût fait un certain nombre de peintures, que son mérite fût reconnu par ses pairs, appuyé, de plus, d'une certaine popularité. On ne s'adressait pas, pour ces sortes de travaux, à des artistes dont la réputation était encore à faire.

Si on le prend, lui, de préférence, ce n'est pas non plus à cause

1. J.-A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischer Malerei*, vol. IV, part. I, p. 163.
2. Voir, plus haut, le chapitre sur le Pérugin et Fiorenzo di Lorenzo.

de la pénurie d'artistes locaux. Nous sommes en 1475 : c'est un moment où l'art ombrien est en pleine floraison. Bonfigli se trouve alors à l'apogée de son talent ; il vient d'achever une bonne partie des fresques de la chapelle des Magistrats et jouit d'une réputation fortement établie, à Florence, à Pérouse et jusqu'à Rome. Ce n'est n'est pas lui, cependant, qu'on choisit. Non plus Boccati da Camerino ou Taddeo da Gualdo. On laisse encore de côté d'estimables artistes, Giovanni di Tommaso, Pietro di Galeotto, celui qui, cinq ans plus tard, devait obtenir la première commande du tableau d'autel pour la chapelle des Magistrats, Bartolomeo Caporali, auquel on confiait, en 1477, la peinture de la *Madonna del Verde*, d'autres encore, dont il ne serait pas trop difficile de signaler l'existence, à cette époque, avec la notoriété. Et c'est au Pérugin qu'on aurait confié ces travaux du Palais public, à un artiste dont personne, jusqu'alors, n'aurait soupçonné l'existence ni le talent?... Mais on se trouvait, à cette époque, mieux informé de ses mérites que nous le sommes aujourd'hui. Et j'aime à croire, enfin, que si le Pérugin fut choisi, de préférence à tant d'autres, c'est qu'il était, lui du moins, *dans la plénitude de son talent.*

Nous pourrions raisonner de même à propos des fresques exécutées à Rome, en 1478, dans la chapelle de la Conception, et aussi de la commande qui lui fut faite, en 1482, de certaines peintures pour le palais de la Seigneurie, à Florence [1]. Sur trois terrains différents, à Pérouse, à Florence et à Rome, il est déjà un peintre connu. Il y jouit même d'une certaine popularité, puisqu'on s'adresse à lui pour des travaux officiels. S'il peint encore de modestes fresques votives dans les villages ombriens, cela ne l'empêche point d'accepter d'autres commandes. Les fresques de la Sixtine ne sont donc pas ses premières peintures, celles du début de sa carrière d'artiste. Il y a plus de dix ans qu'il fait des fresques et des tableaux.

1. La fresque de Cerqueto, datée de 1478, ne prouverait pas également : c'est une peinture faite dans un petit village ombrien et qui indiquerait, au contraire, qu'il est encore, à cette époque, occupé à des travaux de moindre importance.

II

Je soutiens donc que le Pérugin, avant la Sixtine, a exécuté un certain nombre de travaux. La critique actuelle, cependant, ne lui en reconnaît pas. Serait-ce que, de toutes les peintures de sa jeunesse, aucune n'existe plus ?

Qu'il y en ait un bon nombre de perdues, surtout parmi les fresques murales, cela ne fait aucun doute. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer quelles étaient alors, en Ombrie, les conditions de la peinture religieuse. Les fresques de la jeunesse du Pérugin n'ont-elles pas été détruites, presque de son vivant, pour céder la place à d'autres peintures, la place manquant pour satisfaire la piété des amateurs de peintures de dévotion? Ou bien, les goûts changeant, ne les a-t-on pas effacées pour les remplacer par de nouvelles peintures? Le temps, d'autre part, n'a-t-il pas fait son œuvre, suffisant, à lui seul, pour en faire disparaître une bonne quantité ?

Il est de toute évidence que l'œuvre du Pérugin d'avant la Sixtine ne pourra jamais être reconstituée dans sa totalité. Mais est-il impossible d'en retrouver quelque chose? On semble le croire. Je soutiens le contraire : à savoir qu'il existe encore au moins quelques œuvres de la jeunesse du Pérugin. Et voici dans quelles conditions.

Ce sont, en général, des peintures anonymes, datées quelquefois, mais jamais signées. Leur importance est moins considérable que celle de ses grands travaux. On ne possède sur elles à peu près aucun document historique. Il y en a de deux sortes, des fresques et des tableaux.

La première série serait la plus riche, s'il est vrai que le Pérugin a passé la plus grande partie de sa jeunesse dans les pays ombriens. Il conviendrait alors de l'assimiler à ces entrepreneurs de peintures de dévotion qui les répandaient sans compter dans les églises, les chapelles, les rues des villes et jusqu'aux carrefours des chemins. Je suis donc le premier à reconnaître qu'il aurait fallu, avant tout, chercher les œuvres de la jeunesse du Pérugin

dans la collection considérable de ces fresques murales. Je l'avais tellement bien compris que je m'y suis essayé : mais c'est une entreprise à laquelle j'ai dû renoncer[1]. Une vie tout entière, passée à courir ces régions, suffirait à peine à faire, avec un peu d'ordre, l'inventaire des peintures murales de l'Ombrie. Alors seulement, ce travail préliminaire achevé, on pourrait tenter d'y découvrir l'œuvre personnelle du Pérugin. D'autres que moi le feront, à qui leur situation — avec d'autres ressources encore — permettra ces recherches locales. Je me suis surtout appliqué à leur en donner l'envie, et à leur persuader qu'ils n'y perdront pas leur temps. Je fais donc abstraction de cette partie de l'œuvre de la jeunesse du Pérugin et m'attache, presque exclusivement, à la recherche de ses tableaux.

Ce sont également des peintures anonymes. Il serait possible de les distribuer, *a priori*, en trois catégories : celles qui, jusqu'ici, n'ont jamais été supposées pouvoir lui être attribuées, — celles dont on l'a dépouillé pour les donner à d'autres artistes, — celles enfin qu'on ne lui conteste pas, mais dont on ne songe guère à tirer parti pour l'étude de son développement artistique.

Un caractère commun à toutes ces peintures, c'est qu'elles présentent de notables différences avec celles de sa maturité et, à plus forte raison, de sa vieillesse. De là vient qu'on ne songe pas à les lui donner, — qu'on s'élève contre la tradition qui les lui attribue, — qu'on passe enfin sous silence celles dont il faut bien, malgré tout, lui reconnaître la paternité.

De peur d'affaiblir l'autorité de ma thèse par des discussions trop subtiles, je m'abstiendrai généralement de baptiser des œuvres encore anonymes ou de contester des attributions classiques. Je me garde des nouveautés, afin d'avoir plus d'assurance quand je m'obstine à rester sur d'anciennes positions.

Mais alors je ne veux rien négliger pour bien établir que mon entêtement est suffisamment raisonnable. Si je consacre par exemple tout un chapitre à l'*Adoration des Mages* de Pérouse, c'est uniquement pour maintenir l'ancienne attribution au Pérugin. Je mets quelque acharnement, je l'avoue, à discréditer Fiorenzo di

1. Je ne parlerai pas de ce genre d'ouvrages, à l'exception de la fresque de Cerqueto, dont l'authenticité n'est pas douteuse.

Lorenzo et ses nouveaux apologistes : c'était dans les nécessités de mon sujet. Ce qu'on appelle la « manière de Fiorenzo di Lorenzo » se retrouve, la chose est sûre, dans un bon nombre de peintures de la fin du XVe siècle. Admettons, si l'on veut, que ce fut une « mode » suivie, aux environs de 1475, par plusieurs artistes ombriens : le Pérugin fut de ceux-là, voilà ce que je devais dire, et la faute ne sera pas mienne si, pour le faire efficacement, je suis obligé de réduire à des proportions moins encombrantes la personnalité de Fiorenzo di Lorenzo. En cela encore je ne fais que respecter la tradition : elle n'a jamais été très prodigue de louanges envers ce prétendu rival du Pérugin, l'estimant tout juste à la valeur de ceux dont on ne parle pas.

Le chapitre capital de cette seconde partie sera l'étude consacrée au *Pérugin chez les Jésuates*, toujours pour les mêmes raisons. Comment aurais-je pu ne pas prendre plaisir à l'écrire, puisque j'y trouvais prétexte, en commentant des témoignages très anciens, d'appuyer les quelques petites nouveautés que je défends !

S'il fallait maintenant arrêter, d'un seul mot, le caractère que je suppose avoir été celui de la jeunesse du Pérugin, je dirais que ce fut, dans sa vie, la période « naturaliste ». Je n'ai pas besoin, je pense, d'insister sur ce que j'entends par ce mot de « naturalisme », et non plus de montrer en quoi il n'est aucunement la négation du « mysticisme » bien entendu. Je m'expliquerai d'ailleurs à ce sujet dans la conclusion de mon livre, quand je parlerai du mysticisme de l'Ecole ombrienne.

Que si, néanmoins, on s'obstinait à le prétendre, voyant dans le mysticisme le mépris absolu de toute préoccupation des choses de la nature, le seul souci des âmes, au détriment de l'observation des corps, je veux bien, pour la facilité du discours, et provisoirement, y consentir[1]. Ce serait même une méthode plus aisée pour mettre en bonne lumière la thèse que je défends.

Et je dirais que le Pérugin, à l'époque de sa jeunesse, fut un « réaliste », que plus tard, à sa maturité, il devint « mystique » (*mystique* dans le bon sens), sachant quand même rester toujours

1. Bien que ce soit toujours dangereux de jongler avec des paradoxes.

fidèle à ses convictions naturalistes, et qu'enfin, sur le tard, quand il les eut reniées complètement, alors il réalisa, dans sa plénitude, le prétendu idéal mystique (*mystique* dans le sens qui n'est pas le bon), n'ayant plus que de vains songes pour lesquels il croyait inutile, quand il fallait les réaliser, de recourir à l'exacte observation de la nature et de la vérité !

Le Pérugin de la vieillesse est l'exemple le plus parfait, comme aussi le plus lamentable, de l'art qui, pour rester chrétien, ne voudrait être que « mystique », et peindre les seules âmes, sans avoir plus souci des corps qu'elles habitent, comme s'ils ne pouvaient que les déshonorer !

Les personnages du Pérugin de la jeunesse ont à la fois des âmes et des corps : « Les corps, disait Taine, appartiennent à la Renaissance et les âmes au Moyen-Age[1]. »

Le même écrivain remarquait, non sans malice, que les saints de ses tableaux étaient « exempts du régime ascétique ». Mais il parlait de ceux du Cambio, ouvrage de la maturité de l'artiste, presque de sa vieillesse : il aurait pensé différemment devant les peintures de sa jeunesse. Vasari ne nous dit-il pas qu'il faisait alors des saints Jérômes qui ressemblaient à des « anatomies » ? Un peintre ne commence point par donner à ses figures une grande plénitude de formes. S'il est véritablement épris de la vérité, il cherche d'abord à déterminer, avec une rigoureuse exactitude, la charpente du corps humain. Le Pérugin a commencé par un dessin sec et rigoureux : ce doit être un des caractères les plus saillants de ses premiers ouvrages.

Je suppose que l'on trouvera, dans une manière moins limpide et moins délicate de les mettre en couleur, le second des caractères de ses peintures de jeunesse. Il est toujours dans la période des essais : son coloris n'a pas encore toute la perfection des ouvrages de sa maturité.

Telles sont les deux notes les plus caractéristiques que je suppose aux œuvres de jeunesse du Pérugin.

J'ai d'abord voulu voir si j'avais deviné juste en cherchant parmi ses *Madones* : il y en a certainement quelques-unes qui,

1. Taine, *Voyage en Italie*, vol. II, p. 14.

sans être précisément des œuvres de sa première jeunesse, m'ont paru antérieures à sa manière la plus caractéristique. M'aidant ensuite d'un texte capital de Vasari, à propos d'une certaine fresque où il avait représenté saint Jérôme, j'ai vu cette hypothèse devenir de plus en plus vraisemblable. Enfin, devant le *Saint Sébastien* de Cerqueto, surtout quand j'en suis venu à le comparer aux autres saints Sébatiens de sa maturité, et surtout de sa vieillesse, elle m'a semblé tout à fait plausible. Jusque-là, pas de documents, je l'avoue, mais seulement des inductions pittoresques. Je serai donc obligé, pour les faire valoir, de les présenter avec un certain développement.

Mais avec l'*Adoration des Mages* de Pérouse, la discussion devient autrement précise. Il s'agit alors d'un tableau que la tradition a toujours attribué au Pérugin, mais que les critiques les plus récents lui enlèvent, parce qu'il leur semble, au point de vue du dessin et du coloris, trop différent de ses ouvrages les plus connus. Il nous fallait un tableau de ce genre pour assurer, en le discutant, la solidité de notre thèse. Nous n'avons pas eu besoin de le chercher. Il aurait été difficile de trouver une occasion plus favorable de montrer, preuves en mains, que la tradition, quand elle existe, attribue au Pérugin des ouvrages qui ne ressemblent que de fort loin à ceux de sa maturité, et encore moins de sa vieillesse.

Notre dernier chapitre ne fera que donner à notre thèse une confirmation plus éclatante. Parmi les ouvrages de la jeunesse du Pérugin, il y en a un bon nombre de perdus. Mais ceux qui restent suffisent à prouver que l'artiste, pendant les années qui ont précédé ses travaux de la Sixtine, ne faisait pas encore des tableaux dans le genre de ceux qu'il allait bientôt inventer. Le *Christ* de la Calza, à Florence, restera enfin comme le type le plus intéressant que nous puissions proposer pour prendre une idée exacte, mais assez inattendue, des peintures de la jeunesse du Pérugin.





CHAPITRE II

Les Madones de la jeunesse

1. ***Vierge et Saints*** *de la cathédrale de Pérouse. — 2. La* ***Petite Madone*** *du Louvre et la série dont elle fait partie. — 3. La* ***Vierge et deux saintes*** *du Louvre et ses répliques.*

Il n'est pas tout à fait juste de regarder le Pérugin comme un peintre voué, exclusivement, à la représentation de la Madone. Puisqu'on le dit, cependant, je commencerai cette enquête par l'étude de ce genre de tableaux, afin de voir s'il n'y en aurait pas quelques-uns que l'on puisse regarder comme des œuvres de jeunesse. Si je le fais tout d'abord, c'est aussi pour une autre raison. Cette partie de ma démonstration est, en effet, la moins concluante : il était donc préférable de la présenter la première. Ce que je dirai dans la suite achèvera de dissiper les doutes que ce chapitre pourrait avoir laissés dans l'esprit de mes lecteurs.

Parmi les œuvres du Pérugin qui, sans être tout à fait des œuvres de jeunesse, restent à une certaine distance des peintures de sa maturité, je crois pouvoir indiquer, tout d'abord, la fresque de la cathédrale de Pérouse. Je ne la regarde pas comme un de ses tout premiers ouvrages. Mais, pour notre point de vue, elle a bien son intérêt. La composition en est originale ; dans les types, nulle convention, et l'ensemble, où se retrouve incontestablement le

caractère des œuvres péruginesques, a toutefois une certaine austérité, qui séduit d'autant plus qu'on y est moins accoutumé [1].

La Vierge est assise, avec l'Enfant sur ses genoux. A gauche, un personnage, drapé presque entièrement dans un grand manteau : malgré la rareté du fait, nous sommes obligés d'y reconnaître un saint Sébastien, à cause de la flèche qu'il tient de la main droite et sur laquelle il est appuyé. De l'autre côté, une femme à genoux, probablement la Madeleine et, en arrière, saint Roch. La composition est assez mal équilibrée, non déplaisante, toutefois. Quelques belles tonalités locales. Trop de retouches, cependant, qui déshonorent la peinture et empêchent de l'apprécier exactement.

Il y a là bien des choses où l'on ne reconnaît pas ce qui sera, plus tard, la manière définitive du Pérugin. L'absence de la symétrie, tout d'abord, très fréquente dans les peintures de dévotion des primitifs Ombriens, mais excessivement rare dans les œuvres

1. Les origines de cette fresque sont assez obscures. Vasari avait bien parlé de deux peintures faites par le Pérugin à la cathédrale de Pérouse, celle de l'autel du Saint-Sacrement, le fameux *Mariage de la Vierge*, aujourd'hui à Caen, et une fresque dans la chapelle du Crucifix. Cette dernière représentait la Vierge, saint Jean, la Madeleine, saint Laurent « et d'autres saints ». Elle existait encore à la fin du XVII[e] siècle, puisque Morelli, dans son *Guide*, en 1683, parle d'une restauration que lui aurait fait subir le peintre G. M. Visconti. A l'époque d'Orsini, on ne la voyait déjà plus : dans son *Guide*, publié en 1784, il n'en dit rien, et plus tard, écrivant la vie du Pérugin, il suppose qu'elle disparut lors de la réfection de la chapelle du Crucifix. (Orsini, *Vita*, p. 185, Perugia 1804.) L'indication de Crispolti, dans sa *Perusia Augusta* (1618) est sensiblement la même que dans Morelli.

Mais comment se fait-il qu'Orsini ne parle aucunement de cette autre fresque, encore existante à la cathédrale, celle que nous étudions ? Est-ce la même que celle décrite par Vasari ? Aurait-elle été récemment délivrée de la chaux qui, pendant plusieurs siècles peut-être, la recouvrait ? La description de Vasari, cependant, ne correspond pas exactement avec notre peinture. Mais alors, quelle est son origine ? et comment se trouve-t-elle précisément dans cette même chapelle du Crucifix où devrait exister la fresque décrite par Vasari ? Pourquoi, d'autre part, les contemporains d'Orsini et les meilleurs auteurs de notre temps la passent-ils sous silence ? (Pas tous, cependant. M. le comte G. B. Rossi-Scotti l'a signalée dans son livre sur Pérouse. C.-G.-B. Rossi-Scotti, *Guida illustrata* di Perugia, p. 33, troisième édition, 1878.) L'explication est peut-être très simple. Mais, pour l'instant, je ne la connais pas.

Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, de l'origine de cette fresque, une chose reste, dont on ne peut douter : c'est une œuvre du Pérugin. Je crois pouvoir affirmer, en outre, que c'est une œuvre de jeunesse.

de la fin du XV[e] siècle [1]. Le saint Sébastien n'a point d'analogue dans tout l'œuvre du Pérugin. Je n'irai pas invoquer, pour cela, une collaboration hypothétique de je ne sais quel artiste contemporain. D'ailleurs les notes ne manquent pas, où la main de Pietro se reconnaît suffisamment. Le dessin des jambes, par exemple, et la statique de ses personnages, c'est déjà lui tout entier.

Pour ce qui est du saint Roch, on le dirait emprunté à quelqu'un de ces cartons dont la trace est si facilement reconnaissable dans les œuvres de son âge mûr. Le Bambino, de même, est tout à fait dans sa manière la plus connue. La Madeleine, tout d'abord, le semble moins, parce que c'est une de ces figures que le Pérugin a trop vite délaissées, une fois parvenu à sa maturité ; mais elle n'est pas isolée dans son œuvre, et on la retrouve, précisément, dans quelques-uns de ses meilleurs tableaux, ceux qui ont été sauvés du couvent des Jésuates [2]. La Vierge, très pieuse, relève d'une inspiration moins mystique que celle du milieu de sa carrière. Le visage plein, sérieux, presque sévère, le front large où les cheveux viennent se partager, sans raffinement ni coquetterie, tout cela lui donne un caractère très élevé et une tenue qui ne sont pas précisément familières aux Madones du Pérugin.

Cela nous amène à dire qu'il n'en a point fait que de langoureuses et d'extatiques. Nous avons parlé ailleurs du type de ses Madones, pour le rapprocher de celles de Bonfigli. Mais en dehors de ce type consacré, il faut dire que le Pérugin en a inventé quelques-unes d'un caractère assez différent. Celle-ci est une des plus anciennes et des plus originales. Son naturel et sa vérité me la font regarder comme une œuvre de la jeunesse de l'artiste.

Il existe du Pérugin tout un groupe de Madones, généralement en demi-figures, à la manière de Venise, mais d'un art très différent, peintures d'intimité, d'où sortiront plus tard les Madones de

1. J'ai remarqué très souvent cette absence de symétrie dans les peintures votives ombriennes de la fin du XIV[e] siècle et des premières années du siècle suivant.

2. Voir plus loin l'étude de ces tableaux et les gravures qui s'y rapportent.

FIG. 91. — **Le Pérugin,** *Madone et Saints.* Fresque de la Cathédrale de Pérouse. **Alinari,** n. 5517.



Cl. Alinari.

FIG. 91. — Le Pérugin, *Madone et Saints.*

Raphaël, et d'une inspiration ombrienne incontestable, bien qu'on les attribue à divers auteurs.

Je n'hésite pas à y reconnaître des œuvres de la jeunesse de l'artiste. Dispersées un peu partout dans les musées d'Europe, ces Madones appartiennent probablement à la série des œuvres du Pérugin dont on semble, au XVe siècle, avoir fait un commerce important. J'en connais un bon nombre. Trois, au moins, me semblent dignes d'être signalées : elles sont, à peu de chose près, la réplique évidente d'une même composition, ce qui indiquerait son incontestable popularité.

L'exemplaire le plus abordable, et peut-être le plus caractéristique, est celui de l'ancienne collection Campana, exposé au Louvre, dans la salle des Sept-Mètres. L'auteur du catalogue actuel le dit de « l'école du Pérugin », n'osant s'avancer davantage. Cette réserve s'explique facilement.

A ne considérer que le rythme des lignes et le caractère des physionomies, on n'hésite pas à y reconnaître la tradition de Vannucci. Mais la tonalité générale, extrêmement sombre, déroute tout d'abord. On n'est pas habitué à cette impression première devant les œuvres du maître, et la différence est encore rendue plus sensible, au Louvre, par le voisinage immédiat avec le beau *Saint Sébastien* de Sciarra et la *Sainte Famille* de l'ancienne collection du roi de Hollande. La parenté est plus évidente avec *la Vierge et deux Saints* dont nous parlerons tout à l'heure : mais on ne songe pas à le remarquer, et ce petit tableau, d'ailleurs exquis, est généralement dédaigné par les visiteurs, et même par les critiques d'art les plus éclairés.

La Vierge y est représentée, en demi-figure, tenant sur ses bras, et assis d'une façon toute particulière, le saint Bambino, qui fait le geste de bénir. Tout autour, dans une « mandorla », où manque la partie inférieure, une couronne de huit chérubins. La figure de la Vierge est sérieuse, non dépourvue de grâce cependant, et d'un sentiment religieux très parfait. Les têtes des chérubins, encadrées par des ailes d'or, sont bien dans la manière du Pérugin ; elles font songer à celles du grand tableau de Vallombreuse, mais, traitées avec moins de grâce, elles s'harmonisent mieux avec le caractère général de la composition.

Pour ce qui est du coloris, il suffit de l'étudier d'un peu près

pour s'apercevoir que, s'il ne plaît pas davantage, la raison n'en doit pas être attribuée à quelque négligence de l'artiste. De splendides couleurs locales, par exemple un violet sombre, d'une belle venue, mais qui paraît avoir été longtemps cherché. Trop, peut-être, comme toutes les autres, et j'y vois l'explication de ces tona-



FIG. 92. — **Le Pérugin,** *Petite Madone du Louvre.* Reproduction autorisée par **M. Laurens,** éditeur.

lités des chairs, d'un brun rougeâtre, qui proviennent sans doute de l'insistance avec laquelle l'artiste a voulu leur donner la chaude illusion de la vie. Des dessous, on ne peut rien dire : la préparation première du tableau semble tourmentée, avec un mélange de

FIG. 93. — **Le Pérugin,** *Petite Madone de Naples.* Cette *Madone* appartient à la même série que celle du Louvre (fig. 92), mais elle est beaucoup plus faible.



FIG. 93. — **Le Pérugin,** *Petite Madone de Naples.*

procédés très divers, d'où l'ancienne tradition des fonds d'or n'est pas complètement absente. On sent, en un mot, une technique curieuse et patiente, mais pas encore assurée d'elle-même, et qui se cherche toujours, sans avoir réussi à se fixer. Les tons ont poussé, se sont lourdement épaissis et manquent absolument de cette merveilleuse transparence que l'on trouve, et tout à côté, au Louvre, dans les tableaux que j'ai déjà cités. Le Pérugin, en un mot, ne s'y laisse pas deviner du premier coup : c'est une œuvre de sa jeunesse [1].

Les répliques de cette Madone sont fort nombreuses. Le Louvre lui-même en possède une que Charles Blanc dit être assez faible [2].

Il en existe une autre encore, au musée de Naples, que le catalogue donne à Ghirlandaio, Crowe et Cavalcaselle à un élève de Fiorenzo di Lorenzo. La parenté avec le tableau du Louvre est incontestable : on dirait presque une copie, n'étaient quelques légères différences dans la physionomie de la Vierge [3].

Mais la meilleure que je connaisse, à en juger du moins par les reproductions photographiques, est celle du musée de Budapest. L'ordonnance reste toujours la même et la similitude absolue, jusque dans les plus petits détails. Au visage de la Vierge, cependant, on trouve une douceur et une délicatesse toutes particulières. Il me semble y lire également une technique un peu moins tourmentée et plus de fraîcheur, jusque dans les ombres. Ne serait-ce pas la première « épreuve » de ce type de Madones? Un de ces tableaux que le Pérugin aurait envoyés, nous dit l'histoire, jusque dans le royaume de Hongrie? Ceux-là seuls pourraient en juger qui connaîtraient exactement les origines de cette Madone de Budapest.

1. Dans la première édition de leur ouvrage, Crowe et Cavalcaselle donnaient ce petit tableau à l'Ingegno — *Andrea d'Assisi.* Mais depuis, et par suite d'une nouvelle orientation de leur critique, ils l'attribuent à Fiorenzo di Lorenzo, ou, plus exactement, à la collaboration des deux peintres. Cf. lib. cit., vol. IV, 1, p. 172. On sait le mystère qui entoure cette personnalité d'Andrea d'Assisi : l'hypothèse de Crowe et de Cavalcaselle n'est pas faite pour l'éclaircir.

2. Ch. Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Ecoles.* Ecole ombrienne, *Andrea d'Assisi,* dit l'Ingegno, page 8. C'est, en effet, à ce peintre que Ch. Blanc attribue ces deux Madones. La seconde n'est pas exposée dans les salles publiques.

3. Je publie cette *Madone* de Naples, bien qu'elle ne soit pas la meilleure : c'est pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'art.

Quoi qu'il en soit, elle appartient évidemment à ce groupe dont nous venons de signaler l'importance, car il nous permet de reconstituer, avec une vraisemblance que je crois très suffisante, les types des Madones de la jeunesse du Pérugin [1].

Il s'en souviendra, plus tard, et ce sera le motif principal de plusieurs de ses grands tableaux d'autel. C'est ainsi que nous le retrouverons au retable de Vallombreuse et au tableau de Bologne, un de ses meilleurs [2]. L'ordonnance est bien la même que dans la petite Madone du Louvre : mais le caractère a changé. Nous sommes en présence d'une œuvre de maturité.

Relèvent également de la même tradition des tableaux d'une envergure un peu plus considérable, mais où se retrouve encore le caractère d'intimité des tableaux précédents. L'aspect général en est sensiblement le même. Les types ne rappellent pas davantage ceux des œuvres les plus populaires du Pérugin. Le coloris, lui aussi, en est très différent. On ne peut toutefois se refuser à les lui conserver, car ils sont revêtus parfois de sa signature, non datés, généralement, mais d'une facture telle qu'on n'a jamais songé sérieusement à les lui enlever.

Malgré sa date relativement tardive, 1494, on retrouve encore quelque chose de cette manière dans la Vierge, tout au moins, de la bannière de saint Pierre Martyr, aujourd'hui à la pinacothèque de Pérouse [3]. Orsini loue beaucoup cette peinture [4]. C'est à ce

1. Il existe, dans le commerce, des photographies de cette Madone. On la trouvera également gravée dans le recueil allemand *Klassischer Bilderschatz*, n. 361.

2. Nous donnons ici la partie supérieure de ce tableau, fig. 96. Dans le bas de la composition se trouvent plusieurs saints. Cet ouvrage n'est pas daté, mais son caractère suffit pour le placer parmi les tableaux de la maturité, sinon de la vieillesse de l'artiste.

3. *Salle de Pinturicchio*, n. 6. Alinari, n. 7259 de l'ancien catalogue. — Cette peinture avait été faite par le Pérugin, au prix de 60 florins, avec un subside de 16 florins voté, aux confrères, par la municipalité. — Mariotti, *Lett. pitt.*, p. 156. Rien que sur des photographies on pourrait déjà voir combien peu cette Madone se rapproche des types que le Pérugin prodiguait alors dans ses compositions. Il y a une très grande distance, par exemple, entre cette bannière et le tableau de la chapelle des Magistrats, aujourd'hui au Vatican, lequel est de 1496, c'est-à-dire antérieur au moins d'une année. Toutefois je n'y insiste pas et m'en sers seulement pour remonter à d'autres œuvres de l'artiste où ce caractère est tout autrement accentué.

4. Trop, sans doute. — Cf. Orsini, *Vita*, p. 74-75.

propos qu'il raconte comment la légende disait, encore à son époque, que « Pietro représentait sa Madone d'après une femme très belle, laquelle fut son épouse ». La chose est possible, en somme. Et puisque le Pérugin était déjà marié, depuis le 1er septembre 1493, à Chiara Fancelli, on pourrait admettre que c'est elle dont il s'est inspiré pour ce type si connu qui va régner dorénavant dans toutes les œuvres de sa maturité. Mais on ne le retrouve pas, voilà qui est sûr, dans la bannière de Pérouse. Et bien moins encore dans les tableaux dont nous allons parler.



FIG. 94. — **Le Pérugin,** *Détail du tableau de Bologne.*

D'abord celui du Louvre, exposé actuellement dans la *Salle des Sept Mètres* avec le numéro 1565, après avoir eu jadis les honneurs du *Salon Carré*. Il représente, à mi-corps, la Vierge et l'Enfant, avec saint Joseph et sainte Catherine. Le tableau est signé : *Petrus Perusinus pinxit*. De même que dans les petites Madones que nous venons d'étudier, la tonalité est sombre et jure extrêmement avec celle des autres tableaux du Pérugin. Si l'on réussit, toutefois, à dominer cette première impression, on trouvera que les couleurs locales en sont chaudes, même délicates, les rouges, plus spécialement. Pour ce qui est des types, on n'y reconnaît en aucune façon ceux les plus chers au Pérugin, excepté peut-être, mais encore avec des nuances, dans la figure de sainte Catherine.

La galerie du Belvédère, à Vienne, possède une peinture analogue, avec cette seule différence qu'à la droite de la Vierge, saint

Benoît a pris la place de saint Joseph. « Ce tableau est brun, il ne



FIG. 95. — **Le Pérugin,** *La Vierge et deux Saintes,* au Louvre. Reproduction autorisée par **M. Laurens,** éditeur.

me plaît pas! — disent la plupart de ceux qui, pour la première fois, se trouvent devant cet ouvrage du Pérugin. Et de fait, il est

FIG. 96. — **Le Pérugin,** *La Vierge et deux Saintes,* à Pitti.



FIG. 96. — **Le Pérugin,** *La Vierge et deux Saintes.*

vraiment brun, même, en plus d'un endroit, il paraît un peu dur[1]. » C'est bien là, comme au Louvre, la première impression que l'on ressent. Mais on en revient vite, si j'en crois le commentateur même que je viens de citer : il ne se lasse pas d'insister sur toutes les choses admirables qu'il y découvre, peu à peu. Crowe et Cavalcaselle en sont moins enthousiastes et le regardent comme une imitation du Pérugin, défigurée d'ailleurs par des retouches[2].

Les tableaux dont je viens de parler appartiennent évidemment à la même série. Il faut, tous, les donner au Pérugin, ou tous, également, les lui enlever. Quelle est, toutefois, dans leur fabrication, la part exacte et l'œuvre personnelle de l'artiste? On le dira difficilement, de même que, dans des ouvrages postérieurs, il sera toujours fort délicat de déterminer la part de collaboration de ses nombreux élèves. Moins, cependant, parce que ces peintures sont extrêmement travaillées — ai-je fait bien comprendre qu'il leur manquait quelque peu d'aisance? — et que, dans ces conditions, l'hypothèse de la collaboration devient de moins en moins probable. La multiplicité des répliques indique que ces tableaux obtenaient un succès tout particulier. Facilement transportables, en raison de leurs proportions modestes, ces Madones ont pu concourir, pour une bonne part, à rendre populaire le nom de celui qui les inventait. N'est-ce point avec elles que le Pérugin commença, de bonne heure, à se faire connaître? Car ce sont des œuvres de jeunesse : elles sont assez dissemblables des peintures de sa maturité pour permettre de le supposer.

Les deux grandes différences que j'y vois c'est d'abord les types, plus sévères, moins conventionnels, beaucoup plus près de la nature que ceux des œuvres postérieures — puis le coloris, plus sombre, d'un travail moins facile, mais extrêmement poussé, où la splendeur des derniers résultats laisse toutefois deviner la conscience qu'on a mise à les chercher.

A en juger maintenant d'une manière absolue, en dehors de

1. *Le Gallerie di Vienna*, Palermo, Salvatore di Marzo, 1858, vol. I, p. 195.

2. Crowe et Cavalcaselle, lib. cit., IV, 1, p. 266. Ils contestent l'authenticité de l'inscription de ce tableau où on lit : Petrus Peruginus fecit MDVIII. — Il existe encore à la galerie Pitti, à Florence, une autre répétition de cette même peinture, exposée sous le numéro 340 : Crowe et Cavalcaselle la regardent aussi comme une ancienne copie d'après le Pérugin.

toute comparaison, ces Madones sont loin d'être d'une essence d'art inférieur. Il faut prendre garde de les mépriser. Elles honorent grandement le Pérugin, celui des recherches, avant qu'il se soit irrémédiablement fixé dans le culte des formules, plus charmantes, sans doute, qui cependant ne savent plus autant nous séduire, parce qu'à force d'en faire usage, il nous en a presque dégoûtés [1].

1. La meilleure preuve pour établir comment cette série de Madones — surtout celles qui répètent la *Petite Madone* du Louvre — ont de notables différences avec les Madones les plus populaires du Pérugin, ce serait de montrer qu'elles passent généralement inaperçues, ou qu'on les attribue à d'autres artistes que lui. — Il existe encore une autre série, assez voisine de celle-ci, et que les catalogues donnent parfois à Verrocchio : telle une *Madone*, assez faible d'ailleurs, du musée de Dijon.





CHAPITRE III

Les Saints Jérômes du Pérugin

1. Le Saint Jérôme de la maturité et de la vieillesse du Pérugin. — 2. Le Saint Jérôme de sa jeunesse, d'après le texte de Vasari. — 3. Du **Saint Jérôme** *attribué à Filippo Lippi et d'un autre attribué à Fiorenzo di Lorenzo. — 4. Le Saint Jérôme du tableau de la Calza.*

Ce n'est point en étudiant ses Madones que nous pourrions le mieux constater, chez le Pérugin, cette conscience de travail et cette rigoureuse observation de la nature qui fut, croyons-nous, la grande préoccupation de sa jeunesse. Nous en avons noté un certain nombre qui sont assez notoirement différentes des Madones de son âge mur. Il s'y montre toutefois déjà « mystique », et son « naturalisme » ne s'y laisse pas, du premier coup, deviner. C'était un peu dans les nécessités du sujet. Notre hypothèse aura plus de chance de se vérifier dans l'étude que nous allons faire maintenant sur la manière dont il a compris la représentation de saint Jérôme.

S'il eut véritablement les tendances que nous voulons lui supposer, il devait y trouver l'occasion d'utiliser son goût pour les anatomies rigoureuses et sévères, sans trop sacrifier à ce besoin de grâce qui lui était peut-être naturel, mais dont l'emploi, ayant à peindre des Saints Jérômes, ne se rencontrait pas facilement.

Car saint Jérôme n'est pas un beau jeune homme, mais un vieillard, un ascète, dont les jeûnes et la mortification ont ruiné, dans son désert, les grâces de jeunesse. Pour le représenter avec vraisemblance, ces formes pleines et délicates ne seraient pas de mise, où le Pérugin se plaît d'habitude. S'il en a jamais peint, au commencement de sa carrière d'artiste, comment les a-t-il compris ?

Il ne faudra pas, en tout cas, essayer de le deviner devant le Saint Jérôme qui se trouve dans la *Crucifixion* de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence [1]. Dans cet ermite, pas du tout vénérable, au corps vigoureux et bien musclé, avec cette draperie blanche qui l'habille presque complètement, je ne puis trouver aucune préoccupation de naturalisme. S'il habite le désert — ce que le lion traditionnel semblerait indiquer, bien plus que le paysage beaucoup trop plaisant, — sans doute, ce n'est pas depuis bien longtemps. Voilà un Saint Jérôme qui n'a rien à voir avec ceux de la jeunesse du Pérugin ! Je dirai la même chose d'une série de tableaux, d'importance inégale, où l'artiste a représenté saint Jérôme seul, ou avec le lion, dans un désert. Il en existe un certain nombre, dont celui de Caen suffit à nous donner une idée assez exacte. Mais le Saint Jérôme qu'on y trouve et qui, pour un ermite, est toujours trop bien nourri, n'a rien d'ascétique et ne témoigne pas d'un souci bien grand de l'exacte observation de la nature.

Mais ce ne sont point là des œuvres de jeunesse. Le Pérugin d'alors comprenait tout autrement ses Saints Jérômes. Je m'obstine à le supposer. Ce n'est toujours qu'une hypothèse. Mais ici, du moins, j'ai quelques bonnes informations pour l'appuyer.

Parmi les ouvrages florentins que Vasari a signalés, mais que nous ne possédons plus, il faut au moins noter deux *Saints Jérômes*, celui de l'église de San-Gallo et un autre aux Camaldules [2].

1. Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, n. 78. Alinari, n. 1563. *Le Christ en croix avec la Vierge et saint Jérôme.* (Cf. fig. 97.) Peinture d'un intérêt médiocre et peu caractéristique. Je ne m'en sers ici que comme repoussoir. C'est devant ce Saint Jérôme qu'il convient de méditer le texte de Vasari dont nous parlerons plus bas. Est-il possible de l'appliquer à un personnage ainsi construit ?

2. Vasari, éd. Lem., vol. VI, p. 39 et 32.

Ce *Saint Jérôme* des Camaldules aurait été, au dire de Vasari, un de ses premiers ouvrages à Florence « alors qu'il étudiait sous la discipline de Verrocchio ». Nous ne reviendrons pas ici sur la question de la fameuse « discipline ». Mais il faut remarquer avec soin ce que dit Vasari du caractère de ces compositions, surtout qu'il les donne comme des ouvrages de jeunesse, ceux-là précisément auxquels nous devons nous intéresser. Voici donc les propres paroles de notre historien :



FIG. 97. — Le Pérugin, *Saint Jérôme*.

« Ses premières peintures, à Florence, furent celles en dehors de la Porta al Prato, à San-Martino delle Monache, aujourd'hui ruinées par suite de la guerre ; et, aux Camaldules, une fresque de *saint Jérôme*, alors très estimée des Florentins : on le louait extrêmement pour avoir fait ce saint vieillard maigre et sec, avec les yeux fixés sur le crucifix et tellement desséché qu'il avait l'air d'une anatomie, *tanto consumato che pare una notomia*[1]. » Il n'est pas besoin d'ajouter que le *Saint Jérôme* de l'Académie des Beaux-Arts, pas plus d'ailleurs que celui de Caen et tous ceux qui relèvent de la même inspiration, ne rappellent en rien — mais d'aucune façon, — le Saint Jérôme des Camaldules, tel que nous le décrit Vasari.

Et cela donne à penser. Car la chose est extraordinaire, pour qui a fréquenté quelque peu le Pérugin. Où signaler, dans l'ensemble de son œuvre connue, des personnages tellement desséchés « qu'ils ressemblent à une anatomie »? C'est à ne pas y croire. Et Vasari, tout le premier, en semble presque surpris, puisqu'il

1. VASARI, lib. cit., p. 32. On objectera, contre l'autorité de ce témoignage, que Vasari parlait par ouï-dire, puisqu'il avoue lui-même que, de son temps, le *Saint Jérôme* en question n'existait plus. Mais il a pris soin lui-même de répondre à l'objection, puisqu'il nous dit à quelle source il s'est informé : « Come si può vedere in uno cavato da quello — *San Girolamo* — che ha il già detto Bartolomeo Gondi. » Ce qui prouve encore davantage l'estime en laquelle les Florentins tenaient cette peinture, puisque, au moment qu'elle allait disparaître, on en fait prendre un « cavato ».

prend soin de nous signaler cette chose anormale. Que ne donnerions-nous, aujourd'hui, pour posséder son fameux décalque du *Saint Jérôme* des Camaldules ! Il suffirait, à lui seul, pour révolutionner toute l'histoire du Pérugin et, par contrecoup, les théories les plus arrêtées de l'art mystique. Car on y verrait qu'avant de devenir le merveilleux peintre d'extase qu'il fut, passé ses trente ans, le Pérugin avait commencé par dessiner, avec patience et exactitude, des saints tout desséchés, et maigres, et secs, ce qui ne l'empêchait pas, d'ailleurs, de les mettre, avec amour, en adoration devant le crucifix.

Toute l'histoire de la jeunesse du Pérugin se trouve écrite dans cette phrase de Vasari : il faudrait, pour ne pas l'obscurcir, se borner à la commenter.

Pourquoi ne dirions-nous point, par exemple, que le *Saint Jérôme* de San-Gallo avait, avec celui des Camaldules, quelque parenté ? Il est bien, tout au moins, permis de le supposer. La trace en est perdue : mais rien ne prouve qu'il n'existe plus. C'est ainsi que je me suis demandé s'il ne serait pas possible de l'identifier avec un *Saint Jérôme* de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, attribué, par le catalogue, à Fra Filippo Lippi [1].

Ce tableau provient de l'Annalena. Mais cela ne prouverait rien contre des origines antérieures. Vasari nous avait déjà prévenus que, de son temps, le *Saint Jérôme* de San-Gallo n'était déjà plus à San-Gallo, mais à San-Jacopo tra' Fossi. Rien n'empêche que, de là, il soit passé à l'Annalena. Du tableau actuellement aux Beaux-Arts, rien, en tout cas, n'a été retrouvé pour résoudre définitivement la question de ses origines. L'attribution à Lippi n'a pour elle aucun document, la vraisemblance pas davantage : aussi bien Crowe et Cavalcaselle ne la veulent pas accepter. Ils ont

1. Académie des Beaux-Arts, n. 54. Alinari, n. 1585. Le saint est à genoux, occupant, dans la hauteur, les trois quarts du tableau. A gauche, et en arrière, le Crucifix, de petites proportions, avec, au pied, un grand chapeau de cardinal. Presque tout le fond du tableau est rempli par un immense rocher. Des deux côtés une légère ouverture sur deux paysages : à droite, dans une campagne, le lion, puis, en arrière, un moine conduisant un âne ; à gauche, une chapelle, des ruines et, en avant, plusieurs moines occupés à deux scènes différentes. Ce qui me déroute le plus, dans ce tableau, c'est la multitude des accessoires, à laquelle les peintres ombriens ne m'ont guère habitué.

donné le tableau à Andrea del Castagno en considération de sa particulière énergie. Pour la même raison, si Vasari a dit vrai, pourquoi n'y pas voir la main du Pérugin ? Ce serait tout aussi vraisemblable.

Sans doute on ne le reconnaît pas très bien dans le paysage qui fait le fond du tableau, bien que le rocher ne soit pas tellement éloigné de sa manière primitive. La tonalité générale, non plus, ne concorde pas avec celle de ses œuvres les plus connues. Mais encore ici nous invoquons l'hypothèse d'où nous sommes parti, à savoir un Pérugin de la jeunesse qui n'est pas précisément celui de la maturité : il faut nous attendre à plus d'un étonnement de ce genre dans notre tentative pour reconnaître, parmi les peintures anonymes de cette époque, celles qu'il est possible de lui attribuer.

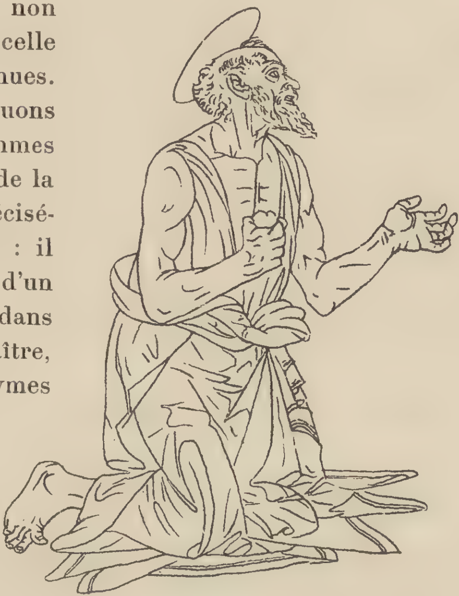


FIG. 98. — **Filippo Lippi** (attribué à), *Saint Jérôme.*

Cette question des origines du « paysage péruginesque » est d'ailleurs assez obscure. J'en voudrais parler comme je le fais de son dessin et de son coloris. Que le Pérugin ait été, de son temps, fort estimé pour sa façon de traiter le paysage, Vasari nous le dit expressément, à propos de la *Déposition* de Santa-Chiara [1]. Mais ce tableau est de 1495. Comment, dans ses œuvres antérieures, comprenait-il la nature ? On le voit déjà à la Sixtine, spécialement dans ces fresques que la critique tend à lui enlever aujourd'hui, croyant y reconnaître une collaboration de Pinturicchio suffisante pour attribuer à l'élève l'œuvre totale du maître [2]. Dans ses

1. Vasari, éd. Lem., V, vi, pp. 52-53 et la note.
2. Lire en particulier l'étude ingénieuse de Schmarsow, *Pinturricchio in*

tableaux de chevalet, cependant, où trouverons-nous les antécédents de ces admirables paysages qui ne sont pas le moindre charme de la *Pietà* de Pitti et des meilleurs de ses tableaux ? Il n'est pas arrivé du premier coup à leur donner cette sérénité extraordinaire, écartant avec soin tous les accessoires qui auraient pu en altérer le calme reposant. Ses premiers paysages devaient ressembler à celui du *Saint Jérôme* de l'Académie des Beaux-Arts. Et cette peinture serait alors une de ses toutes premières œuvres. Vasari, même au point de vue du paysage, avait dit vrai : son témoignage peut s'appliquer au *Saint Jérôme* de l'Annalena, qui serait le même que celui de San-Gallo.

Je voudrais parler maintenant d'un petit tableau, placé autrefois dans les appartements particuliers de la famille Borghèse, mais qui figure maintenant dans leur célèbre galerie, depuis le « départ » du fameux portrait de César Borgia qu'il est censé, avec deux autres ouvrages, remplacer. Il représente le Christ, dans un paysage, avec saint Christophe, et, à droite, saint Jérôme à genoux, se frappant la poitrine et les yeux fixés sur la croix, avec infiniment de tendresse et d'affection.

Le fait que la critique donne aujourd'hui ce tableau à Fiorenzo di Lorenzo suffirait pour nous encourager à chercher s'il n'appartient pas au Pérugin [1]. Il ne faudrait pas, évidemment, le rapprocher, sans aucune transition, du tableau dont nous venons de parler, et encore moins de celui de la Calza qui nous occupera en dernier lieu. Ce n'est plus tout à fait une œuvre de jeunesse : j'y

Roma, Stuttgart, 1883, et *Preuss. Jahrb.*, en différents endroits. Lermolieff avait, le premier, je crois, émis cette hypothèse. Cf. Lermolieff (Sen. Morelli), *Die Werke italienischer Meister*, Leipzig, 1880. Il s'autorisait precisément, et avant tout le reste, de l'excellence du paysage, surtout dans le *Baptême du Christ*.

1. L'accord, d'ailleurs, n'est pas encore fait dans la critique, au sujet du tableau. Crowe et Cavalcaselle ne l'ont pas discuté. M. Venturi n'hésite pas à le donner à Fiorenzo. Cf. A. Venturi, *Archivio Storico dell' Arte*, 1892, p. 14, avec une reproduction d'après l'excellente photographie d'Anderson. Le sénateur Morelli, au contraire, l'attribue à l'inturicchio. Cf. Lermolieff, *Della Pittura italiana*, éd. Trèves, 1897.

FIG. 99. — Fiorenzo di Lorenzo (attribué à), *Tableau de Borghèse*.



Cl. Alinari.

FIG. 99. — Fiorenzo di Lorenzo (attribué à), *Tableau de Borghèse.*

vois déjà quelque chose du Saint Jérôme dont nous avons fait mention en premier lieu, le numéro 54 de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence. Le saint n'y a déjà plus l'air d'une anatomie, sans être toutefois aussi peu mortifié que celui de Florence. Sa figure est fort belle et son mouvement exquis. La draperie, avec ses cassures, est bien dans la tradition péruginesque. C'est une œuvre d'intimité, faite pour être vue de près : or il ne faut pas oublier que le Pérugin avait des habitudes de pinceau très différentes, selon qu'il faisait des tableaux d'intérieur, ou des compositions qui seraient vues de loin, par exemple, les grands retables d'autel [1].

Si l'on arguait maintenant, pour lui contester ce tableau, de la présence du saint Christophe, laquelle serait, dans toute son œuvre, un cas unique, l'argument aurait-il grande valeur ? Je sais bien qu'il est fréquemment employé dans l'examen de ses ouvrages. On l'accuse de manquer d'originalité : voilà qui est entendu, d'autant mieux que c'est assez facile à prouver. Mais toutes les fois qu'on est sur le point d'atténuer ce grave reproche, soudain on se dérobe, pour ne pas avoir à le faire. Toute composition lui est immédiatement contestée qui sort un peu trop du cycle traditionnel de ses inventions [2].

Mais pourquoi se refuser à admettre que le Pérugin, une fois tout au moins, ait mis saint Christophe dans un tableau ? Orsini, d'autre part, ne nous a-t-il point parlé d'un saint Christophe gigantesque, qui existait encore de son temps, sous la loggia de la maison jadis habitée, à Pérouse, par notre Pietro ? Il s'est même donné la peine — lui, du moins le pouvait, puisque la fresque n'était pas encore détruite — de la discuter longuement, et il y voit un hommage du Pérugin à la mémoire de son père, Cristoforo Vannucci [3].

1. Ses dernières peintures en ce genre ne sont guère autre chose que des compositions décoratives.

2. C'est là tout le nerf de la fameuse discussion qui aboutit à lui enlever l'*Apollon et Marsyas* du Louvre. Si cela n'était pas m'éloigner de mon sujet, j'aurais voulu discuter ce petit panneau, en le rapprochant de celui que j'examine actuellement. L'aspect en est tout à fait le même. Ce sont deux peintures contemporaines où tout s'accorde, jusqu'à la modestie des proportions, l'extrême fraîcheur de l'ensemble, la curiosité des détails réalistes. Mais ce n'était pas le moment, à propos de saint Jérôme, de parler d'Apollon et du pauvre Marsyas.

3. Orsini, *Vita*, p. 186.

Pour le paysage, lequel est ici plein de délicatesse, il conviendrait de reprendre, pour la compléter, la discussion de tout à l'heure. Faudra-t-il y voir, là tout au moins, la collaboration de Pinturicchio ? La parenté des deux peintres est, je l'avoue, très prochaine, surtout dans cette partie de leur art. Mais qui donc nous a jamais nettement expliqué la part exacte du maître dans la formation de l'élève ? La thèse n'est-elle pas un peu trop naïve qui met le Pérugin à l'école de ses élèves, sans penser qu'il a pu, tout Pérugin qu'il était, lui aussi, leur apprendre quelque chose ? Est-ce du paysage de Pinturicchio que dérive le paysage du Pérugin, et pourquoi ne pas imaginer le contraire ?

Parce que, là comme ailleurs, le Pérugin a considérablement élargi son faire, pourquoi méconnaître les phases qu'il a traversées avant d'y arriver ? Le réalisme de Pietro pendant sa jeunesse, ce fut, j'imagine, dans cet ordre d'idées, une curiosité quelque peu naïve pour la rareté du détail pittoresque. Il s'en est dégagé assez vite, séduit par la grande poésie des beaux horizons de l'Ombrie, où tout se simplifie, s'harmonise et se perd dans l'immense bleu du ciel, où le souvenir du soleil met aussi du rose et de l'or. Pinturicchio, toute sa vie, s'est laissé prendre aux piperies charmantes où la jeunesse du Pérugin, pendant quelques années, s'était amusée. Mais à Pietro lui-même je ne ferai pas un reproche, aux années de sa maturité, parfois de s'être oublié à redire les chansons de ses premières années d'atelier. Cela m'explique le paysage du tableau de Borghèse, comme aussi celui de l'*Apollon et Marsyas* du Louvre.

Mais il s'agit avant tout du Saint Jérôme. Or, voici ma conclusion. Ce n'est pas encore un ermite de la famille de ceux dont parle Vasari. J'hésite toujours à y reconnaître un pieux ascète « ayant l'air d'une anatomie ». Il s'en rapproche davantage que les Saints Jérômes de la vieillesse, et même ceux de la maturité, sans toutefois me donner encore l'aspect de ceux de la première jeunesse.

Mais l'hésitation n'est plus possible dès qu'on se trouve en présence du tableau de la Calza. Car nous y voyons un saint Jérôme très suffisamment décharné, pieusement comique dans l'expression très ressentie de ses sentiments d'amour, avec une multitude

de détails qui nous permettent de supposer qu'il a vécu dans le désert, un Saint Jérôme, en un mot, très proche parent de celui des Camaldules, et celui-là, nous avons enfin le droit de le donner au Pérugin.

Non point, cependant, qu'on ne nous le conteste. Puisque cette figure n'est pas dans les traditions de ses œuvres les plus connues, il est bien évident qu'on devait la lui enlever. On n'y a pas manqué, comme nous le dirons plus tard, en étudiant l'ensemble des peintures du couvent des Jésuates. On nous permettra bien, pour l'instant, de ne pas douter de son authenticité [1].

Et le voilà donc, enfin, le vrai Saint Jérôme de la jeunesse du Pérugin ! Qu'il est loin de tous ceux dont, jusqu'ici, nous avions parlé ! Et comment, devant lui, on achève de comprendre ce que devait être le talent de l'artiste au moment où il le peignait ! C'est l'énergie qui domine, non pas la sensibilité. Ou plutôt le sentiment, déjà très vif, cherche bien à s'exprimer, mais par des artifices techniques, non point par des allusions ou des aveux attendris d'impuissances mystiques. C'est d'une belle santé d'art, sans inquiétude, et aussi sans désespoir ni affaissement. Aucune trace de rêverie langoureuse et qui gémit de ne pas être capable de s'exprimer comme il faut. L'artiste voit nettement ce qu'il pense, et aussi ce qu'il rêve : pour tout cela il a cherché des formules expressives, on sent qu'il les a trouvées. Pas de sous-entendus mystérieux, mais une observation consciencieuse des moyens pittoresques qui traduisaient le mieux sa pensée et ses sentiments. Tout cela est d'un véritable artiste : on ne le retrouvera pas toujours dans les œuvres, cependant plus parfaites, des périodes postérieures de son existence.

Ces conclusions me semblent assez dignes d'intérêt. Nous aurons plus d'une fois à les renouveler dans la suite. Elles seront en particulier celles de l'étude que nous allons faire, au chapitre suivant, de la fresque de Cerqueto et des Saints Sébastiens du Pérugin.

1. Voir plus loin, dans la troisième partie de ce livre, le chapitre consacré au *Pérugin chez les Jésuates*.



CHAPITRE IV

Les Saints Sébastiens du Pérugin

I. Le **Saint Sébastien** *de Cerqueto.*
II. Les autres **Saints Sébastiens** *du Pérugin. — Parallèle entre celui du Louvre et celui de Cerqueto. — Le problème de la maturité du Pérugin.*
III. Le **Saint Sébastien** *provenant de San-Francesco al Monte, à Pérouse. — Le problème de la vieillesse et de la décadence du Pérugin.*
IV. — Les origines du **Saint Sébastien** *de Cerqueto.*

I

Cerqueto est un petit village de l'arrondissement méridional de Pérouse, sur le chemin qui, passant le Tibre, laisse, à droite, la grand-route de Todi, pour monter vers Marsciano. Comme tant d'autres pays d'Ombrie, dont le site pittoresque fait oublier la trop réelle médiocrité, le village est charmant, posé avec art sur des collines, pauvre, mais, à sa manière, quand même hospitalier.

Il ne faudrait point, toutefois, s'y aventurer à la légère. On vous y fait aimablement l'aumône d'un morceau de pain : mais il est à craindre, si l'on arrive à l'improviste, de tomber sur un jour où il n'y en a pas de cuit. Pour ce qui serait d'y dormir, on n'y doit pas songer. Mieux vaut encore, avant que la nuit vous surprenne,

reprendre son bâton et s'acheminer du côté de Marsciano, où l'on trouve, à la rigueur, de quoi ne pas mourir de faim. Je parle pour les personnes, s'il en existe toujours, qui sont réduites à faire pédestrement leurs voyages de découvertes.

La fresque du Pérugin est à l'église paroissiale, sur le second autel, à droite, où jadis il y avait une chapelle dédiée à sainte Madeleine. Le *Saint Sébastien* est tout ce qu'il reste de son ancienne décoration. D'autres traces, pourtant, se laissent entrevoir, qui permettraient de soupçonner, tout au moins, deux autres figures, debout. Mais je ne puis affirmer qu'elles sont contemporaines du Saint Sébastien. On ne pourrait éclairer tout cet inconnu qu'en enlevant complètement l'autel qui est placé par devant. Nous sommes donc obligé de considérer cette fresque comme une figure isolée, indépendante de l'ensemble auquel, peut-être, elle appartenait primitivement [1].

Pour en finir de suite avec son histoire, disons qu'elle fut faite en 1478, à l'occasion de la peste qui désolait la contrée. Cela est établi par une vieille inscription en langue vulgaire, reproduite à une époque postérieure à la peinture, mais entourée de toutes les garanties possibles d'authenticité : on lit, en effet, à la suite de l'inscription, la triple affirmation, en faveur de son intégrité, du chapelain et des deux clercs qui en firent exécuter la copie, en 1678, alors que les traces des lettres primitives étaient encore suffisamment déchiffrables. Quant à la curieuse légende de cette peinture, la voici :

S. POPUL D. CERQUETO A FATTA FARE QUESTA GAPELLA A. D. MARIA MADALENA PER CH DA PESTE GI USCI LIBERARE, CAVANDOLI DA G. HOSCIE D. TAL PENA CUSI GLI PIACCIA CUQ HV OPERARE CHE MU E SEMP NE ABBIA AD SCAMPARE E TUTTI QLLI CH IN LEI AN DEVOTION AD. LAUDE DI DIV. QUISTO SERMONE. PETRUS PERUSINUS PINXIT. M.CCCCLXXVIII.

1. Nous nous sommes permis, dans notre gravure, de sacrifier ces restes d'ailleurs peu importants, parce qu'ils empêchaient de lire la figure qui nous intéresse avant tout. Bien que suffisamment conservée, la fresque n'est pas sans avoir été endommagée par le temps. — Orsini l'avait signalée dans sa Vie du peintre, dès 1804. Je ne comprends pas comment certains auteurs ont pu dire qu'*elle n'existait plus*. — Crowe et Cavalcaselle en par-

Nous sommes donc en présence de la plus ancienne peinture datée du Pérugin. Il est alors âgé de trente-deux ans. Pour ses tableaux proprement dits, le premier qui porte une date est celui de la villa d'Albani, de 1491, quand il était déjà dans sa quarante-cinquième année. Le seul énoncé de ces dates est bien fait pour nous forcer à réfléchir. Que d'inconnu dans son existence!

Il n'en faut pas douter, le Pérugin a été, avant tout, peintre de murailles. Ses tableaux proprement dits ne viennent qu'en seconde ligne, aussi bien par leur date plus tardive que par leur nombre, leur importance et peut-être leur perfection. De même, son art ne semble pas avoir progressé, avec la même rapidité, dans les deux ordres de travaux, spécialement pour ce qui regarde la technique des couleurs. Il obtint beaucoup plus rapidement, dans la peinture à fresque, cette admirable transparence qui étonne encore jusque dans les ouvrages de sa décrépitude. Dans ses tableaux, au contraire, il n'y arriva que lentement. C'est le peintre de fresques que nous allons surtout considérer dans ces débris de l'ancienne décoration de Cerqueto.

Le saint est représenté debout, lié fortement par les bras à une colonne qui repose sur un piédestal élevé. Une légère draperie lui entoure les reins : le reste du corps est sans vêtements. Il est assis sur la jambe gauche, la droite un peu en avant, avec une inclinaison qui le met légèrement de profil, le haut du corps penché quelque peu en arrière. Il y a, dans tout ce corps, une plénitude de santé admirable : c'est la force, et aussi la grâce, du bel athlète, tel que le rêvaient les Grecs, pour leurs statues de la Divinité. Mais quelque chose fait oublier bien vite la beauté de ce corps, celle de l'âme qui le transfigure et resplendit, plus particulièrement, dans la tête du martyr. Légèrement inclinée à gauche et en arrière, dans le rythme de tout l'ensemble, elle est tellement extraordinaire que je ne veux pas la dire exquise, de peur d'en diminuer, par ce mot trop profane, la surnaturelle beauté. Ses longs cheveux bou-

lent dans une note de leur grand ouvrage, mais en prévenant qu'ils ne l'ont pas été voir. Ils ne pouvaient donc en tirer aucun enseignement.

FIG. 100. — **Le Pérugin**, *Saint Sébastien* de Cerqueto. La figure du saint a été isolée des traces d'autres peintures à peine visibles aujoard'hui.



FIG. 100. — **Le Pérugin,** *Saint Sébastien.*

clés, qui l'encadrent délicieusement, ne lui enlèvent rien de son ardente virilité. C'est de la noblesse, sans fierté, de la confiance, sans témérité, de la joie, encore, mais qui laisse suffisamment deviner les souffrances corporelles de l'héroïque soldat.

Ce que j'y aime, enfin, c'est la victime volontaire qui s'offre généreusement à recevoir, pour les détourner des autres, les flèches que la justice divine fait pleuvoir sur la terre. Car il ne faut pas perdre de vue que nous sommes en présence d'une peinture de dévotion, faite en temps de peste, et offerte, par les pieux habitants, comme un holocauste, pour apaiser la colère de Dieu.

Les idées religieuses d'alors n'étaient peut-être pas tout à fait conformes à la théologie la plus rigoureusement orthodoxe. On attribuait aux images des saints qu'on faisait peindre une vertu que, sans doute, par elles-mêmes elles n'avaient pas. Car ce n'était pas seulement pour s'inspirer de son exemple qu'on multipliait sur les murs des églises les figures de saint Sébastien[1]. Les maladies ne sont-elles pas comme autant de « flèches » que Dieu courroucé envoie sur la terre pour punir les hommes de leurs désobéissances et de leurs crimes? En vain chercherions-nous à les fuir : partout elles savent nous atteindre, nous ne pouvons les éviter, du moins par des moyens naturels. Restent cependant les artifices surnaturels. Pour se garantir de ces terribles flèches, le chrétien, tout d'abord, invoque la Madone, la « Vierge du Bon-Secours » sous le manteau de laquelle il vient s'abriter, et les flèches, impuissantes, y tombent, pour s'y briser[2]. Contre la peste, cependant, la protection de saint Sébastien paraît encore bien autrement puissante : on peut dire que c'est là sa spécialité.

1. « Sanctorum imagines in templis positas demonstrabit parochus, ut et colantur, et nos exemplo moniti, ad eorum vitam ac mores nos ipsos conformemus. » *Catechismus Tridentinus*, part. III, *De præc. Decal.*, I pr., n. 15. Ces peuples, naïfs encore, voyaient évidemment quelque chose de plus dans le fait de multiplier sur les murailles, en temps de peste, des images de saint Sébastien. Etait ce de l' « idolâtrie »? Peut-être bien, tout au fond. Mais de celle-là, sans aucun doute, pour laquelle, avec le ciel, il est des accommodements. Gardons-nous plutôt d'être « iconoclastes ». C'est autrement dangereux, au point de vue de l'art, et aussi de la religion.

2. Voir par exemple la bannière de Montone. On y trouve expressément Dieu le Père, qui lance sur la terre des flèches, et celles-ci venant, les unes après les autres, se briser sur le manteau de la Vierge qui abrite les habitants de la ville de Montone.

Il est, par excellence, la victime expiatoire et s'offre, sans cesse, à souffrir pour nous.

Aussi, beaucoup plus que les Saints Sébastiens trop mystiques, celui par exemple du Sodoma, je préfère ceux-là que je vois véritablement souffrir, pourvu toutefois que leur douleur ne m'inspire pas trop de pitié, ce qui diminuerait d'autant ma confiance dans l'efficacité de leurs tourments. C'est une question de mesure : j'avoue qu'à Gênes le *Saint Sébastien* de Puget ne me séduit pas, qui se tord dans la douleur et me paraît trop occupé de ses propres souffrances pour avoir le loisir de s'occuper de celles d'autrui. Celui de Cerqueto au contraire est bien tel que je le rêve. Son martyre est réel. Le sang jaillit de ses plaies, aux endroits que les flèches ont touchés. Mais il veut souffrir, sait le faire avec vaillance et reste fièrement debout, retenu à la colonne par l'héroïsme de sa volonté, beaucoup plus que par les liens qui lui meurtrissent les bras. Il inspire, en un mot, une confiance inaltérable. C'est un saint aux pieds duquel on ne pourrait se prosterner sans y puiser aussitôt un ferme espoir, bien vite, de se voir exaucé.

II

Cherchons maintenant la parenté qui rattache ce Saint Sébastien à ceux que le Pérugin, parce qu'il était Ombrien, a dû peindre souvent au cours de sa longue carrière. Non point dans le but d'en affermir davantage l'authenticité, laquelle ne fait pas question : s'il fallait, d'autre part, essayer de l'appuyer par l'analyse des œuvres postérieures, peut-être le résultat serait-il assez inattendu, car les différences qui les séparent pourraient bien ébranler notre conviction, plutôt que l'affermir. Mais, étant donné que les preuves de son authenticité sont suffisantes, sinon tout à fait péremptoires[1], nous pouvons la prendre comme point de départ pour comparer l'idéal de la jeunesse du Pérugin à celui de sa vieillesse et de sa maturité. Nous y verrons combien, malgré leurs réelles

1. Pas de documents d'archives ni de témoignage contemporain, mais une inscription, postérieure sans doute, entourée cependant de garanties suffisantes pour qu'on la juge en tout semblable à l'inscription antérieure qu'elle se borne à reproduire.

différences, les œuvres de la jeunesse sont loin d'être à dédaigner. Le *Saint Sébastien* de Cerqueto est déjà quelque chose d'excellent. Le Pérugin saura peut-être, en avançant dans la vie, le rendre plus délicieux, plus plein de grâce, d'un art plus raffiné et fait davantage pour nous ravir et nous étonner. Mais jamais plus nous ne le retrouverons paré de la plénitude des viriles qualités qui font, de cette modeste peinture, ce que le Pérugin a trouvé, dans ce genre, de plus religieux et, peut-être, de plus parfait.

Ce n'est pas faute, en tout cas, d'y être revenu souvent. Les Saints Sébastiens ne se comptent plus, dans son œuvre, tellement il les a multipliés. Je négligerai donc ceux, très visiblement inspirés de lui, souvent même décalqués de quelques-uns de ses cartons et qu'on retrouve partout, en Ombrie, sur les murailles des églises, dans l'immense collection inédite des peintures votives. La Toscane elle-même n'en manque pas et je citerai, par exemple, un *Saint Sébastien* de la cathédrale de Fiesole, peinture assez grossière et qui, si vraiment elle était du Pérugin, auquel on l'attribue, ne lui ferait pas grand honneur [1]. Mais en dehors de ces compositions de médiocre intérêt, il en a composé un grand nombre, bien dignes d'être rapprochées de celle de Cerqueto.

Beaucoup, malheureusement, sont aujourd'hui perdues ou complètement ignorées. Tel, par exemple, ce *Saint Sébastien* dont Vasari nous raconte que Bernardino de' Rossi lui avait donné la commande pour l'envoyer ensuite en pays étranger. « Ils furent d'accord, ajoute-t-il, pour le prix de cent écus d'or ; et cette peinture fut vendue par Bernardino au roi de France pour quatre cents ducats [2]. » Quelle que soit exactement la valeur relative du ducat et de l'écu d'or — ce dernier, parfois, ne valait guère plus d'un franc de notre monnaie, — on voit que le profit n'était pas à dédaigner, que Bernardino tirait de ce petit commerce ; car c'est une assez bonne opération, d'écouler une marchandise à peu près quatre fois ce qu'elle vous a coûté. Les « amateurs » de ce genre ont été de tout temps, pour les artistes, de tristes amis ! Et

1. Cf. la photographie dans la collection de Brogi, n. 7559. Je cite cette fresque, d'ailleurs peu intéressante, parce qu'elle est un exemplaire facilement abordable de peinture exécutée grossièrement d'après les cartons du Pérugin.
2. Vasari, éd. Lem., V, VI, p. 39.

je suis persuadé que Bernardino de' Rossi ne fut pas l'un des derniers à pousser le Pérugin dans la voie de la surproduction : lui, du moins, n'avait rien à y perdre[1] !

Les destinées de ce *Saint Sébastien* nous sont inconnues. Mais nous en possédons un bon nombre d'autres, soit isolés, comme celui du Louvre, ou faisant partie d'une composition plus importante, comme à Panicale ou dans le tableau des Uffizi, *la Vierge et deux Saints*. La grande fresque de Panicale est, parmi les œuvres importantes du Pérugin, une de ses plus parfaites et la représentation la plus complète que l'artiste ait tentée du *Martyre de saint Sébastien*. Elle porte la date de 1505, et le saint y est beaucoup plus près de celui de Cerqueto que ceux de Florence et du Louvre. Je la négligerai cependant, pour me borner aux Saints Sébastiens qui me semblent les plus capables de nous permettre d'arrêter, avec exactitude, la signification de celui de Cerqueto.

Notre *Saint Sébastien* du Louvre est une œuvre de la maturité du Pérugin, exemplaire parfait de sa manière la plus connue, ce qu'à Paris nous possédons de lui de plus excellent. *La Vierge et deux Saints* de l'ancienne galerie du roi de Hollande donnait bien, jadis, quelque idée de son talent — je parle, bien entendu, de son talent parvenu à son complet épanouissement. Mais comme cette peinture semble médiocre, maintenant qu'elle voisine avec le merveilleux *Saint Sébastien* ! C'est en vivant dans son intimité que ceux-là qui sont réduits au musée du Louvre pourront enfin comprendre les raisons spécieuses, mais charmantes, qui assurèrent aux ouvrages du Pérugin, vers la fin du XVe siècle, une vogue aussi extraordinaire. Il ne faut pas se lasser de l'étudier.

1. Vasari parle encore, en un autre endroit de sa *Notice*, du commerce que l'on faisait, à Florence, des tableaux du Pérugin. « Son crédit devint donc, en peu d'années, si considérable, que de ses ouvrages se remplit bientôt non seulement Florence et l'Italie, mais la France, l'Espagne et beaucoup d'autres pays où ils furent envoyés. Ses tableaux alors furent tellement connus et estimés, que les marchands commencèrent à en faire le commerce et à les envoyer en divers pays, pour leur plus grand intérêt et profit. » Vasari, éd. Lem., V, VI, p. 32.

FIG. 101. — **Le Pérugin,** *Saint Sébastien* du Louvre. C'est le tableau provenant de la galerie Sciarra. Il en existe plusieurs répliques.



FIG. 101. — **Le Pérugin**, *Saint Sébastien.*

On y est gagné, tout d'abord, par ce je ne sais quoi de tout à fait rare qui fait que les belles œuvres du Pérugin ne ressemblent à aucune sorte de peinture, — une gamme de couleurs subtilement harmonisée sur une tonique d'un irréel flagrant, mais qui, tout de même, nous ravit, des roses, des violets et des verts qu'on n'a vus nulle part, sinon chez lui, notes délicates et tendres, toute la poésie de ses tableaux, — puis une élégance infiniment distinguée, sans aucune nuance de coquetterie, — toutes les séductions, enfin, d'une exécution absolument achevée, jusque dans les plus petits détails, mais sans en avoir l'air, ce qui leur donne un charme de plus.

Bien mieux que le détail, cependant, c'est l'aspect général qui nous séduit, l'ordonnance délicate de l'ensemble, si simple à la fois et si grandiose, ce portique qui encadre, avec tant de bonheur, le saint martyr, le paysage, en arrière, d'une mystérieuse profondeur, mais sans vaine curiosité et que respecte, avec beaucoup de délicatesse, l'immense ciel bleu sur lequel se détachent, avec une douceur infinie, les belles tonalités du corps du héros.

Ce corps admirable, à vrai dire, c'est tout le tableau. Sa parenté avec celui du *Saint Sébastien* de Cerqueto paraît bien incontestable. Mais comme en se développant, et même en devenant plus parfait, l'idéal du Pérugin semble déjà sur le point de perdre quelque chose de ses plus précieuses qualités ! Voilà, maintenant, ce qu'il me faut essayer de faire comprendre.

Le *Saint Sébastien* du Louvre n'a pas de date. Il provient de la galerie Sciarra, à Rome, d'où il est venu, il y a de cela trois ans, après de curieuses aventures, à notre Musée national. L'époque en peut cependant être fixée, avec assez d'exactitude, par la comparaison avec le *Saint Sébastien* qui se trouve dans le tableau des Uffizi, *la Vierge et deux Saints,* lequel est daté de 1493. Vasari, qui parle de cette peinture, y louait déjà la figure de saint Sébastien[1]. C'est tout à fait celui du Louvre. On peut donc les mettre, tous deux, à peu près à la même époque, la plus belle de sa vie, l'année même où, après avoir cessé de travailler à Rome, il com-

1. « Il fit aussi, à San-Domenico de Fiesole, dans la deuxième chapelle à main droite, un tableau où se trouve la Madone avec trois figures, parmi lesquelles un Saint Sébastien est digne de tout éloge, *lodatissimo.* » Vasari, éd. Lem., vol. VI, pp. 45, 46. — Alinari, n. 1047. — Les différences sont

mençait à peindre la célèbre fresque de Santa-Madelena dei Pazzi[1].

Beaucoup de raffinement technique, il faut le dire tout de suite, dans ce *Saint Sébastien* de la maturité, mais plus délicat, plus charmant, il semble que ce n'est pas plus parfait, ni surtout plus plein de véritable religion. Toutes les fortes qualités du début se sont tournées, pour ainsi dire, en piperies délicieuses, en raffinements de grâce. Il y manque, toutefois, celle de la jeunesse. On y trouve plus de séduction : on commence à y soupçonner moins de conviction. La beauté merveilleuse du jeune saint, vraiment trop plaisante, est plus faite pour nous charmer que pour nous convertir. Devant des apparitions de ce genre, je comprends que l'austérité d'un Savonarole ait déjà commencé à s'alarmer[2]. Le « mysticisme » du Pérugin semble avoir perdu quelque chose de sa pureté, dans la mesure même où il renonçait, peu à peu, aux sévères traditions du naturalisme ombrien. Il est très idéalisé, ce saint Sébastien

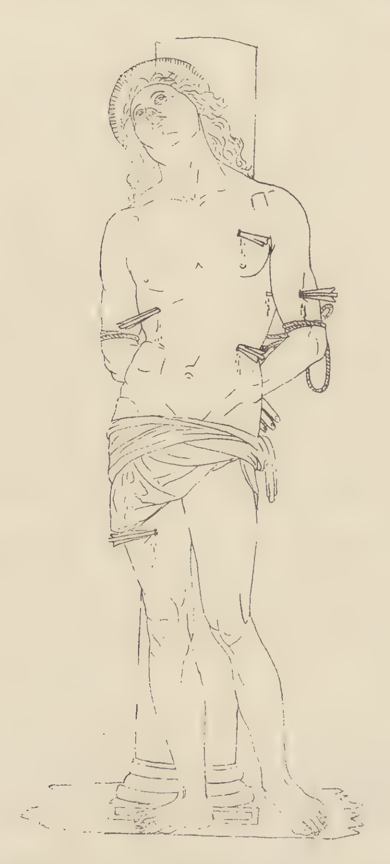


FIG. 102. — **Le Pérugin,** *Saint Sébastien.* Détail du tableau de Borghèse.

tellement légères qu'il semblerait inutile d'y insister. Des deux flèches, par exemple, dont le saint est blessé, l'une, à Florence, l'atteint à la gorge... ce qui donne, soit dit en passant, une particulière invraisemblance au mouvement de la tête. Pour le reste, c'est une similitude absolue.

1. Il existe plusieurs répliques de ce Saint Sébastien. La galerie Borghèse, à Rome, en possède une des meilleures. Notre fig. 102 en reproduit la partie centrale, c'est-à-dire la figure du saint, isolée du cadre dans lequel l'artiste l'avait placée, comme au tableau du Louvre.

2. Il fit enlever d'une église un certain Saint Sébastien qui inspirait à nombre de dévotes des sentiments de tendresse quelque peu exagérés.

— je veux même dire qu'il l'est trop, — mais moins surnaturel, en somme, que celui, plus austère et moins beau, des années de la jeunesse.

Le mouvement, d'abord, est déjà trop céleste pour rester sainement religieux et nous inspirer des pensées salutaires. Le *Saint Sébastien* de Cerqueto se tient vraiment debout, comme l'hymne de l'Eglise le dit de la Vierge, debout, mais avec douleur, *Stabat Mater dolorosa.* Sur son corps nerveux et viril, l'effort se laisse deviner, qui lui conserve sa noble attitude. Il souffre cependant, et sa grandeur d'âme ne vient pas de son impassibilité. Quant à notre *Saint Sébastien* du Louvre, je lui en veux de sembler si parfaitement étranger à toute atteinte de la souffrance. Trois gouttelettes de sang, à peine, font tache sur le rose des chairs trop délicates, comme par crainte de les maculer. Le raccourci de sa tête est splendide, je le sais bien ; mais son visage, à mon gré, trop complètement s'efface au profit de sa gorge et de ses épaules, que, d'ailleurs, il a fort belles. Oserai-je dire que, de toute sa personne, c'est sa figure qui me semble la moins expressive, tellement la splendeur de son corps fait tout oublier ? — Dans ma vieille fresque de Cerqueto, le corps, au contraire, ne semble que l'accessoire : il est drapé largement, avec infiniment plus de délicatesse, presque vêtu, malgré sa nudité, et toute la vie de l'âme se concentre dans le visage héroïque, presque dans les seuls yeux, qu'on sent largement ouverts, par un suprême effort de sa foi immortelle, et non pas noyés, avec une délicieuse langueur, dans les jouissances déjà savourées des voluptés de l'au-delà ! Au Louvre, j'en veux encore à notre saint de sembler vouloir se détacher de sa colonne par son mouvement, peut-être tout céleste, mais invraisemblable, peu héroïque, en somme, ou trop symbolique pour me toucher : plus de liens pour retenir ses bras ou, s'il y en a, on ne les voit plus, on ne les sent pas. Plus rien, en un mot, des anciennes préoccupations de la vérité des choses ou, tout au moins, de leur vraisemblance. Sans doute je vois bien que c'est plus parfait — si j'avais à le dire, je ne manquerais pas de paroles pour le prouver, — mais cette perfection même m'inquiète, beaucoup plus qu'elle me séduit.

Je veux dire enfin que je comprends avec une clarté absolue comment, cette perfection même, s'il est parvenu à la réaliser, c'est

à cause de certaines convictions d'art — je ne parle pas de ses convictions de religion — dont la trace se retrouve beaucoup plus dans la peinture de Cerqueto que dans celle du Louvre. Et cette constatation, par elle seule, déjà ne manque pas que d'être douloureuse. Le Pérugin n'aurait pu inventer le *Saint Sébastien* du Louvre s'il ne s'était assez fortement assuré, à l'époque de sa jeunesse, pour être capable de continuer, sans trop de dommage immédiat, à poursuivre cet idéal impossible de grâce vaporeuse et surnaturelle.

L'aventure, sans doute, le tentait depuis longtemps. Dans la fresque de Cerqueto, il y avait déjà toutes ces qualités de force et de grâce que nous trouvons au tableau du Louvre, mais encore enveloppées, ce qui leur assurait un charme discret, tandis que plus tard, trop complètement épanouies, elles nous enchantent moins, tout en nous plaisant davantage. Malgré son extrême raffinement, l'art du Pérugin nous y paraît d'une essence un peu moins relevée : la sérénité lui manque et nous nous demandons, avec inquiétude, ce que, tout à l'heure, il pourra bien devenir. On dirait une de ces plantes rares, trop magnifiquement venues, qui sont condamnées, sans retour, à connaître l'irrémédiable tristesse des pousses malingres et rabougries, au lendemain même de leur plus splendide épanouissement. Après les *Saints Sébastiens* de sa maturité, ceux de la vieillesse du Pérugin ne seront plus que des inventions médiocres où nous retrouvons cependant, mais tristement amoindries, par suite de leur exagération croissante, les qualités « mystiques » des œuvres de sa jeunesse. C'est le cas de le répéter : rien de pire que la corruption des choses les meilleures !

III

De celles-là, par conséquent, on voudrait bien pouvoir se dispenser de parler, tellement elles sont pleines de tristesse. Mais s'il le faut, comme c'est notre cas, encore convient-il de s'y résigner. Je dirai donc quelques mots des *Saints Sébastiens* de la vieillesse du Pérugin, et je prendrai, comme exemple, celui de la

pinacothèque de Pérouse, provenant de l'église de San-Francesco al Prato[1].

Devant cette peinture, qui est datée de 1518, on a beau se trouver douloureusement surpris, il faut se rendre à l'évidence. C'est bien une œuvre qui relève du Pérugin ; on y reconnaît « sa manière » — et le mot, ici, est terriblement juste ; — on la lui donnerait alors même que, ni signée, ni datée, elle n'aurait aucune preuve directe d'authenticité.

La parenté est surtout frappante avec la fresque de Panicale. On y trouve, à peu près, la réduction de la partie centrale de cette belle composition dont nous avons déjà dit quelques mots. L'ordonnance générale est la même, comme aussi les détails les plus importants[2].

Mais alors que le *Saint Sébastien* de Panicale est encore tout imprégné des meilleures inspirations de ceux de Florence et du Louvre, dans celui de Pérouse il n'en reste plus que de vagues souvenances, d'autant plus lamentables à constater qu'on ne peut songer à les y méconnaître.

On reste stupéfait devant l'étalage d'une pareille misère ! On ne trouve plus de mots pour traduire, sans trop de dureté, son douloureux étonnement ! Eh quoi ! c'était donc là que devait aboutir, sur le tard, le peintre de la Sixtine, l'artiste tant céleste qui avait

1. Pinacothèque de Pérouse, *Sala del Perugino*, n. 2. ALINARI, n. 5694. — Saint Sébastien est lié à une colonne, laquelle repose, comme à Cerqueto, sur un socle assez élevé. Deux archers le criblent de flèches. Dans le haut du tableau, deux anges en adoration. Je n'ai pas eu le courage de donner une reproduction de ce tableau. C'est bien assez d'avoir publié, dans ce genre, la *Pietà* de San-Pietro.

2. Je ne parle ici que de l'impression générale, celle que l'on a quand, revenant de Panicale — il y a une diligence qui vous y mène de Pérouse, — on remonte à la pinacothèque pour y voir à nouveau le tableau que nous étudions. S'il fallait maintenant comparer de plus près ces deux peintures, leur parenté apparaîtrait, heureusement, moins intime, les différences s'accentuant de plus en plus. Les archers par exemple — ils sont quatre à Panicale — témoignent d'une étude consciencieuse de la nature. Tout le détail de la fresque y est extrêmement soigné ; l'architecture, en particulier, est traitée avec une conscience et une richesse tout à fait remarquables. Les arabesques des piliers y sont d'une grande délicatesse : au tableau de Pérouse les deux piliers en sont complètement dépourvus. Le mouvement du saint n'est pas, non plus, identique : il se trouve, au tableau de Pérouse, assis sur la jambe gauche, et non plus, comme à Panicale, sur la droite.

séduit l'Italie et l'Europe par l'exquise délicatesse de son rêve pieux !

La décadence du Pérugin est un de ces problèmes d'âme dont on se sent incapable de déchiffrer l'énigme. On se refuse à croire, même devant l'évidence, qu'un même peintre ait pu signer des peintures si dissemblables, malgré l'étroite parenté qui les unit.

Invoquer l'hypothèse d'une extraordinaire lassitude, cela ne suffirait pas. D'autres artistes ont autant produit qui, même sur le tard, restèrent dignes d'eux-mêmes et des chefs-d'œuvre que, jadis, ils avaient enfantés. La vieillesse de Corneille elle-même n'est pas aussi lamentable qu'on le dit. Pour jeter quelque lumière sur ce douloureux problème de psychologie artistique, je crois bien qu'il faut descendre plus avant, jusque dans les profondeurs de l'âme ; et alors, ce que l'on croit apercevoir assez clairement, c'est l'amoindrissement progressif, puis l'irrémédiable déroute de l'ancien idéal, celui qui avait inspiré les premiers ouvrages et, avec un rare bonheur, les avait ennoblis.

Il a manqué à l'art du Pérugin de se développer toujours, avec une égale conviction, sous la sauvegarde bienfaisante d'un naturalisme bien entendu, et qui n'aurait jamais dû désarmer devant les sollicitations dangereuses du rêve mystique. Ce qu'il faut noter soigneusement, dans l'étude de son développement artistique, ce sont les déroutes successives de l'idéal naturaliste qui cédait, peu à peu, devant les fantômes de l'idéal mystique.

L'un sans l'autre, pourtant, ne peuvent se soutenir. Il l'avait bien compris, au temps de sa jeunesse ! Pourquoi, trop vite, a-t-il fait comme s'il ne le savait plus ? A vouloir trop donner, par exemple, à ses Saints Sébastiens, des envolées toutes célestes, il oubliait de chercher avec patience les attaches par lesquelles il saurait, quand même, les maintenir sur la terre. Il les faisait, dans le même temps, et trop surhumains, et toujours pas assez, au gré de son rêve insensé. Les pinceaux, sur le tard, devaient lui tomber des mains, à peine essayait-il de s'en servir, tellement il se sentait de plus en plus incapable de leur faire parler une langue où il était bien forcé de les reconnaître inhabiles.

Qui veut peindre des âmes, sans plus se préoccuper des corps qu'elles habitent, il n'a plus besoin de pinceaux. Il se gardera

même de parler, car les mots, à leur manière, sont aussi des couleurs, et, quand sa palette est bien composée, le poète n'est pas inférieur au peintre ni au sculpteur. Que seront-ils, alors, tous ces insensés qui, méprisant la nature, ne voudront plus vivre que de rêve et de mystère? D'éternels silencieux, mais, jamais plus, des artistes!

Je veux croire, cependant, que, sur la fin de sa vie, le Pérugin ne s'illusionnait peut-être pas autant que ses œuvres d'alors le pourraient faire croire. Le *Saint Sébastien* de Pérouse n'est guère qu'une ébauche, une esquisse très peu poussée et à laquelle il est bien évident qu'on n'a pas mis la dernière main. Ainsi, ou peu s'en faut, pour toutes les œuvres de sa vieillesse, du moins pour ses tableaux de chevalet, car les fresques ne se prêtaient pas à ces retards, devant être traitées plus franchement. Ce sont des peintures, si lui-même y avait mis la main, dont il retardait sans cesse l'achèvement, pendant des semaines, souvent pendant des années [1]. Il mourut sans avoir achevé des tableaux auxquels il travaillait depuis vingt ans!

Le malheur est qu'il n'eut pas toujours le courage, ne les ayant pas achevés, d'en arrêter pour cela la livraison. Les contrats, peut-être, le forçaient, quand même, à s'exécuter : il s'engageait alors à s'en aller, sur place, achever le tableau. Mais il ne tenait pas toujours parole, cela se comprend. Continuellement harcelé d'autre part, et jusqu'à la veille de sa mort, par des demandes d'ouvrages revêtus de sa signature, il lui manqua l'héroïsme nécessaire pour la refuser, dès qu'il devint incapable d'y faire honneur. Il l'apposa donc plus d'une fois sur des peintures grossièrement

1. De tous les artistes de la Renaissance, y compris Léonard de Vinci, aucun ne travaillait avec autant de lenteur que le Pérugin. La correspondance récemment publiée d'Isabelle d'Este en a donné de nouvelles preuves. Il ne courait pas après les commandes, et quand il les avait, il ne se pressait pas beaucoup de les exécuter. — Cf. w. Braghirolli, au second volume du *Giornale di erudizione artistica* d'A. Rossi. — Si l'on veut un autre exemple, voici l'histoire du tableau de Sant' Agostino de Pérouse. L'allocation du travail est de 1502. Le Pérugin y travaille encore en 1512, et quand il meurt, en 1524, vingt-deux ans après la commande reçue, l'ouvrage n'était pas terminé. Il y a des documents pour prouver tout cela, et Mariotti les a publiés depuis longtemps, ce consciencieux Mariotti que devraient bien méditer davantage ceux qui accusent le Pérugin d'avoir travaillé avec précipitation.

fabriquées, d'après ses cartons, par des élèves d'ordre inférieur et qui n'étaient pas assez bien doués pour aborder d'autre besogne, et de meilleure.

Ajoutons enfin que, plus d'une fois, on fit, sans lui en demander la permission, un usage indiscret de sa prétendue signature. Un tableau avec le nom du Pérugin donne toujours à penser. C'est un motif de plus, en tout cas, pour y aller avec prudence, avant de se prononcer sur son authenticité.

Toute l'histoire du Pérugin se réduirait donc à noter, dans ses œuvres, l'amoindrissement progressif de l'idéal de sa jeunesse, alors que, noblement épris de surnaturelle beauté, il cherchait à la réaliser, en des œuvres d'art, en dérobant à la nature ses plus intimes secrets. On ne saurait assez regretter, à cause de l'absence des documents, de ne pouvoir suivre, avec plus d'exactitude, les différentes phases de cette période naturaliste.

En s'aidant toutefois du *Saint Sébastien* de Cerqueto, on commence à prendre quelque lumière sur l'inconnu de sa jeunesse. La peinture est datée de 1478. C'est un ouvrage où le Pérugin, après avoir dépassé la période d'un naturalisme aigu, commençait à en adoucir les formules trop absolues. Leur sécheresse déjà ne s'accordait plus tout à fait avec l'idéal de grâce dont il commençait à être tourmenté. Le *Saint Sébastien* de Cerqueto concilie avec bonheur les deux tendances opposées de son talent, un vif désir d'idéal avec un besoin presque instinctif d'observer la vérité des choses et de s'y conformer : il n'est pas trop « mystique », mais il le paraît suffisamment. De tous les Saints Sébastiens du Pérugin, c'est celui que je préfère, même après l'avoir rapproché de notre tableau du Louvre.

IV

Il reste à nous demander quels sont les antécédents de cette fresque de Cerqueto. Faut-il en laisser tout l'honneur au Pérugin, ou bien en aurait-il emprunté la formule à quelqu'un de ses prédécesseurs?

Nous avons déjà abordé cette question en parlant de Verrocchio et de l'influence des sculpteurs de Florence sur le développement

artistique du Pérugin[1]. Bien loin de s'être inspiré des sculpteurs florentins pour la figure de son Saint Sébastien, il leur a plutôt servi de modèle, et Civitali, ainsi qu'Andrea della Robbia, n'ont guère fait autre chose que le copier.

Si nous comparons maintenant ce même Saint Sébastien avec ceux que faisaient, à la même époque, les peintres de Florence, la parenté apparaît encore beaucoup plus lointaine. La chose est de telle évidence qu'il est inutile d'y insister.



FIG. 103. — Pollajuolo, *S. Sébastien*, de Pitti.

Je me bornerai donc à évoquer rapidement celui des artistes florentins qui peignait alors les Saints Sébastiens les plus caractéristiques, Antonio Pollajuolo. Un peu plus âgé que le Pérugin, Antonio fut un réaliste des plus convaincus. Mais il paraît étranger à tout sentiment d'élégance et de grâce : il se contente d'une étude aride et presque géométrique de la nature, sans en ressentir l'idéalisme profond. Aussi bien son *Saint Sébastien* trahit avec brutalité toute la vulgarité du modèle dont il s'était servi pour le peindre : la disproportion y est flagrante entre les différentes parties du corps, et l'énergie du rendu ne fait que rendre plus pénible la pauvreté de la nature particulière dont il s'inspirait en cette occasion[2]. Si nous regardons maintenant son chef-d'œuvre, le *Martyre de saint Sébastien* de l'église des Servites, aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres, l'impression sera moins défavorable et nous n'hésiterons pas à reconnaître, avec Vasari, que c'est probablement son chef-d'œuvre : mais une semblable peinture n'a rien à

1. Cf. Partie II, page 318, *Le Pérugin et Verrocchio*.
2. POLLAJUOLO, *Saint Sébastien*, galerie Pitti, n. 384. ALINARI, n. 174.

voir avec les compositions analogues du Pérugin. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur une reproduction, même très imparfaite : cela dispense de tout le reste. Or, ce *Saint Sébastien* de Pollajuolo fut achevé en 1475, trois années avant celui de Cerqueto. Le Pérugin a pu le connaître. Mais, il n'est pas besoin de le dire, il ne s'en est jamais inspiré[1].

La tradition des Saints Sébastiens est une des plus solidement établies de la peinture ombrienne. Je l'ai montré suffisamment pour ne pas être obligé d'y revenir. On en trouve par centaines sur les murailles des églises et des chapelles rurales. Il y en a de même dans les tableaux de dévotion. Ceux de Bonfigli — il en met dans la plupart de ses bannières — n'ont qu'une lointaine parenté avec ceux du Pérugin[2]. Le lien est-il plus visible avec le Saint Sébastien de Niccolò Alunno? Peut-être un peu plus, mais pas suffisamment pour avoir le droit d'affirmer que l'un procède de l'autre.

Saint Sébastien apparaît fréquemment dans les œuvres de Niccolò Alunno. Il le mit par exemple dans ses grands retables d'Arcevia (1482), de San-Severino (1478) et de Nocera Umbra (1483). Le triptyque de Camerino a aussi un Saint Sébastien, de même que le tableau de Milan. Je ne considérerai que celui du retable de San-Niccolò, à Foligno. Il est d'ailleurs assez caractéristique, bien que d'une époque tardive, 1492, ce qui le fait contemporain du *Saint Sébastien* des Uffizi (1493), et par conséquent de celui du Louvre.

Dans le tableau de l'Alunno, le martyr est attaché à une colonne plantée là, tout exprès, et à même, sur la terre nue : l'artiste ne s'est pas mis, comme on voit, en frais d'imagination. Une sorte de caleçon, réduit au minimum possible, couvre à peine sa nudité : ce n'est pas l'élégante draperie dont le Pérugin habille son martyr. L'anatomie des formes est, dans le tableau de l'Alunno, très

1. Les Saints Sébastiens de Benozzo Gozzoli n'ont rien à voir, eux non plus, avec ceux du Pérugin. Les plus connus sont dans les deux fresques de San-Gimignano. Nous en publierons un qui provient de Montefalco, fig. 105.

2. Bonfigli met ordinairement son saint Sébastien à genoux dans ses bannières de confrérie, par exemple celles de Corciano ou de Montone. Il lui a donné un caractère bien marqué. Ceux du Pérugin ne le rappellent d'aucune façon. Voir, à la Conclusion, la reproduction de la bannière de Montone.

accusée, non sans quelque indiscrétion. On devine chez l'artiste le dessein de faire lire, dans le jeu des viscères, la douleur du saint dans ce qu'elle a de plus matériel et de plus intime. Malgré tout



FIG. 104. — **Pollajuolo,** *Martyre de saint Sébastien.*

cela, des traces d'idéalisme, dans le mouvement de la tête et l'expression du visage.

Ce *Saint Sébastien* est fort éloigné de ceux qu'a peints le Pérugin. Or, remarquez sa date tardive dans l'œuvre de l'Alunno! Les Saints Sébastiens de sa jeunesse sont encore plus tourmentés et

d'une facture plus austère. J'en ai vu un, sur le volet d'un triptyque, dans une église d'Orvieto, qui donnerait assez bien l'idée de cette première manière[1]. Le naturalisme de l'Alunno est plus intransigeant que celui du Pérugin. Tout en s'en inspirant, pour ses Saints Sébastiens comme pour le reste, Pietro sut en adoucir l'extrême rigueur. Les Saints Sébastiens qu'il a dû peindre avant celui de Cerqueto n'ont jamais été aussi réalistes que ceux de Niccolò Alunno.

Ils le furent néanmoins quelque peu. Je reconnaîtrais volontiers un spécimen de cette première manière dans le *Saint Sébastien* de la pinacothèque de Pérouse exposé sous le nom de Fiorenzo di Lorenzo[2]. C'est déjà la fresque de 1478, mais plus serrée, plus énergique, avec un souci de la nature que rend encore plus évident la technique de la peinture sur bois, où les détails s'accusent davantage que dans la fresque. Il y a, certes, moins de distance entre cette peinture et celle de Cerqueto, qu'entre cette dernière et notre *Saint Sébastien* du Louvre.

Que si maintenant on voulait essayer une conclusion à ce chapitre, je conseille de la chercher en rapprochant l'un de l'autre

1. Le centre du triptyque est occupé par une Vierge assise, avec le Bambino dans ses bras, et des anges faisant de la musique. M. Armoni, d'Orvieto, a publié une photographie de ce tableau. — Niccolò Alunno a parfois représenté saint Sébastien sous la figure d'un jeune page : ainsi dans le retable du Vatican dont nous avons publié une reproduction. Cf. Fig. 49. Le *Saint Sébastien* de la fresque du Pérugin, à la cathédrale de Pérouse, est de même vêtu et drapé dans un grand manteau. Ce sont là des exceptions, et sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister.

2. Voir notre Fig. 105. — L'anatomie en est très poussée, beaucoup plus, je l'avoue, que dans les autres Saints Sébastiens du Pérugin. Mais ce ne serait pas une raison suffisante pour le lui contester. Certains détails sont d'ailleurs tout à fait de lui, par exemple le dessin des hanches et le jet de la draperie. La présence, dans le coin du tableau, à gauche, d'une figure — un portrait, celui probablement du donateur, — ne prouverait ni pour ni contre l'attribution au Pérugin.

FIG. 105. — Quatre *Saints Sébastiens*. — N. 1, **Benozzo Gozzoli**, *Saint Sébastien*, à San-Francesco de Montefalco. **Alinari**, n. 5457. — N. 2, **Fiorenzo di Lorenzo** (attribué à), *Saint Sébastien*, de la pinacothèque de Pérouse. **Alinari**, n. 5652. — N. 3, **Le Pérugin**, *Saint Sébastien*, du Louvre. — N. 4, **Le Pérugin** (attribué à), *Saint Sébastien* votif de la cathédrale de Fiesole. Cliché **Brogi**, de Florence.



Cl. Alinari.

FIG. 105. — Quatre *Saints Sébastiens.*

le dernier *Saint Sébastien* dont je viens de parler avec cet autre qui se trouve, précisément, tout à côté, à la pinacothèque de Pérouse, le *Saint Sébastien* de 1518 [1]. Malgré l'extrême invraisemblance de ce rapprochement, on y prendrait une idée assez exacte, et tout à fait instructive, de l'extraordinaire histoire de notre Pérugin !

Elle est écrite là, tout entière, en ces deux tableaux, qui se ressemblent si peu, et font d'autant mieux comprendre d'où il est parti et où il est arrivé.

Mais, entre les deux, d'autres se placent, et qui appartiennent à la belle maturité, le *Saint Sébastien* du Louvre, après celui de Cerqueto. Peut-être bien qu'il ne faudrait parler que de ceux-là, si l'on écrivait l'apologie du Pérugin, et non pas son histoire. Mais ce serait encore desservir le grand artiste. Le soleil, sur son midi, a plus de splendeur : mais il plaît davantage quand on le voit se lever, tout au matin, et déjà si plein de promesses qu'on savoure d'avance toute la joie qu'on sait bien qu'il nous donnera.

1. C'est celui provenant de San-Francesco al Prato, et à propos duquel nous avons examiné le problème de la décadence du Pérugin, p. 384 et suiv. Le *Saint Sébastien* votif de Fiesole (fig. 105) est beaucoup moins imparfait.





CHAPITRE V

L'*Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse

1. Importance de ce tableau. — On l'étudie d'abord en lui-même. — On se demande quel est son auteur. — 2. L'attribution à Fiorenzo di Lorenzo, inventée tout récemment, ne peut être soutenue ; il faut s'en tenir à l'attribution classique au Pérugin. — 3. Elle repose, tout d'abord, sur une tradition lointaine et ininterrompue. — Elle est confirmée par l'étude intrinsèque du tableau.

Il a une importance particulière, ce tableau de l'*Adoration des Mages*, provenant de Santa-Maria-Nuova, exposé actuellement à la pinacothèque de Pérouse dans la *Salle de Fiorenzo di Lorenzo* [1]. Nous croyons devoir lui consacrer tout un chapitre.

Il ne suffirait pas, en effet, de le décrire et d'en montrer le mérite et les défauts. Nous croyons pouvoir en tirer davantage. Les problèmes les plus intéressants de ce livre commenceront à trouver ici leur meilleure solution.

Si je réussis à prouver que ce tableau est bien du Pérugin, nous n'aurons plus trop de peine à imaginer quel fut le caractère de son talent, à l'époque de sa jeunesse la plus laborieuse.

1. Pinacothèque de Pérouse, *Sala di Fiorenzo*, n. 4. Alinari, n. 5657. Reproduit dans cet ouvrage, fig. 106.

I

Il convient tout d'abord de considérer le tableau en lui-même, sans trop nous préoccuper de celui qui a dû le peindre. Ses qualités sont réelles et frappent du premier coup. Parmi les nombreuses Adorations des Mages de l'époque, celle-ci apparaît comme une des mieux comprises et des plus originales.

Nous sommes loin des compositions dans le genre, extrêmement naïf, de l'*Adoration* de Benedetto Bonfigli[1]. La scène ici s'est agrandie et richement peuplée. L'ordonnance en est déjà pondérée, l'ensemble satisfaisant, les qualités de détail souvent exquises. Tout cela fait songer à un artiste de noble talent.

Bien que ce soit, par définition même, une « adoration », c'est-à-dire une peinture au repos, le mouvement n'y fait pas absolument défaut. Il est indiqué, de droite à gauche, vers la Vierge assise, avec le Bambino sur ses genoux et, en arrière, sur la limite du panneau, saint Joseph, grand vieillard appuyé sur un bâton. La cabane n'occupe pas le milieu de la scène, en l'encombrant, mais se profile discrètement, sur la gauche, par ses extrémités.

L'ensemble est sévère, avec une note d'austérité qui tient beaucoup au soin extrême avec lequel tous les détails ont été également poussés. Le saint Enfant lui-même a, dans son geste, plus de naturel que de grâce. Toute la tendresse du tableau est presque concentrée dans l'admirable figure du vieillard à genoux — bien péruginesque, celui-là, — qui contemple avec amour, les bras croisés et les yeux ravis, le petit Jésus qui le bénit. Les deux autres rois mages sont debout, en arrière, tenant chacun leur présent de la main droite. Au fond, cinq personnages, dont on ne voit guère que le visage : chacun d'eux est un portrait.

Celui à droite, tout à fait sur le bord du cadre, est, à n'en pas douter, le portrait du Pérugin. La tradition l'y avait toujours reconnu. Les critiques d'art ne la contredisent pas, quelle que soit, d'ailleurs, leur manière de voir sur l'auteur du tableau[2]. Les

1. Voir plus haut, p. 174, fig. 39.
2. Cf. Orsini, Mezzanotte, Rumohr, Passavant, Rio, Crowe et Cavalcaselle, etc. Rumohr s'appuie sur ce portrait, du moins en partie, pour proposer

analogies avec le portrait du *Cambio* sont, en effet, extrêmement frappantes. C'est déjà, dans l'*Adoration des Mages*, et malgré la jeunesse de la physionomie, cette figure presque ronde, très caractéristique, avec un grand front, des sourcils fortement accusés, des lèvres épaisses et serrées, un menton prosaïque, enfin cet ensemble de détails qui donnent à l'artiste ce je ne sais quoi de placidité un peu vulgaire, l'extérieur d'un honnête bourgeois plutôt que d'un artiste très éveillé.

Le dessin est serré, sec, presque dur, surtout dans les extrémités. Partout un grand souci du détail : il se poursuit jusque dans l'étude des broderies, sur les vêtements, et aussi dans celle des plantes et des fleurs semées sur le sol. Je ne parlerai point, pour l'instant, du coloris, sinon pour en dire qu'il est sévère, comme le dessin, bien que d'un aspect satisfaisant.

Au point de vue de la composition, cette *Adoration des Mages* se rapporte à un certain type qui tiendrait le milieu entre celles, un peu rudimentaires, où ne figurent guère que les personnages rigoureusement indispensables et celles à « grand spectacle », si je puis ainsi dire, dans lesquelles le cortège des mages se développe avec une splendeur pleine de magnificence. Dans l'art ombrien, le fameux tableau de Gentile da Fabriano — celui de l'Académie de Florence — est le type encore un peu naïf, mais charmant, de cette dernière classe d'*Adorations des Mages*. Dans Ottaviano Nelli, au contraire, on retrouve la formule primitive, celle des catacombes et de l'art français du Moyen-Age[1].

l'année 1475 comme date présumée du tableau. Conrad Lange a juxtaposé, dans son *Étude sur la jeunesse du Pérugin*, un trait des deux portraits de *l'Adoration des Mages* et du *Cambio*.

1. Nous avons donné dans ce livre la reproduction d'un détail de l'*Adoration des Mages* d'Ottaviano Nelli, au palais des Trinci, à Foligno. Fig. 29, p. 142-143. L'influence de saint François d'Assise sur la dévotion au saint Bambino a été considérable, sans marquer toutefois, d'une façon sensible, dans l'art ombrien, sur les représentations de la Nativité et des histoires de l'enfance du Christ. Ce genre de représentations est une des plus anciennes conquêtes de l'art chrétien. Cf. à ce sujet une étude sur l'Adoration des Mages dans l'art chrétien primitif : Natale Baldoria, *Arch. stor. dell' Arte*, 1888, p. 159. *La Nativité, l'Adoration des Bergers, l'Adoration des Mages*, n'ont cessé, à toutes les époques, d'être extrêmement chères à tous les artistes religieux. On sait encore la prédilection avec laquelle Rubens a traité ce dernier sujet.

L'œuvre du Pérugin offre, dans son ensemble, plusieurs exemples des trois types que nous venons d'indiquer. Dans un bon nombre de ses prédelles et dans quelques fresques d'importance secondaire, la formule de la composition reste extrêmement simple. Elle atteint tout son développement dans la belle peinture de Città della Pieve[1]. Le tableau que nous étudions appartiendrait à la formule intermédiaire, celle qui domine également dans la majorité des *Adorations des Mages* florentines.

Jusqu'à ces dernières années, l'attribution traditionnelle au Pérugin n'avait soulevé aucune protestation. On songea seulement à la contester quand on eut remarqué que ce tableau sortait notablement de ses habitudes les plus caractéristiques. Il tranche, en effet, sur toute son œuvre connue, et non pas seulement sur ses autres *Adorations des Mages* : personne ne songe à le nier. Loin de m'en étonner, je trouve ces différences assez naturelles et je pense même en pouvoir tirer des conséquences intéressantes pour l'étude de son développement artistique, à savoir que le Pérugin de la jeunesse ne ressemble pas à celui de la maturité. La majorité des critiques en a jugé autrement. Ils enlèvent au Pérugin la paternité de ce tableau.

Mais à qui le donner ? Car c'est l'œuvre d'un maître, non point celle du premier venu. De plus, elle a fait époque, de même que l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, dont l'influence se pourrait suivre, ainsi qu'on l'a fait remarquer, jusque dans les Flandres, en particulier dans les œuvres de Roger Van der Weyden et de ses disciples immédiats. Le tableau de Pérouse, je l'avoue, n'a pas eu tant de succès : mais on en retrouve les traces dans un certain nombre de peintures ombriennes, et même florentines. La sculpture, elle aussi, s'en est inspirée. La composition du tableau de Pérouse est presque textuellement reproduite dans certaines *Adorations des Mages* d'Andrea della Robbia, celle, en particulier, du South Kensington Museum[2]. Cela n'est point fait pour nous étonner, tellement il est dans les habitudes d'Andrea de composer ses bas-reliefs à la façon des peintres, en particulier

1. Gravée, pp. 250-251, fig. 69.
2. Il en existe un mauvais dessin dans l'ouvrage de Cavallucci et Molinier, p. 95, et un autre meilleur dans Marcel Reymond, *op. cit.*, vol. III, p. 165.

du Pérugin : on n'a pas encore fait remarquer tout ce qu'il lui a emprunté, non seulement pour l'ensemble de ses compositions, mais dans quelques-uns de ses détails, ceux qui paraissent les plus charmants.

Si l'on écarte, pour le tableau de Pérouse, le nom du Pérugin, auquel s'arrêter ? On avait mis en avant, mais sans trop y insister, ceux de Signorelli et de Ghirlandaio. Avec autant de vraisemblance, on pourrait en citer bien d'autres. Il est même étonnant qu'on n'y ait pas encore signalé plus d'un trait de parenté avec les œuvres contemporaines des primitifs flamands. Ce fut, toutefois, dans les milieux ombriens exclusivement qu'on a voulu, le Pérugin mis de côté, découvrir l'auteur anonyme de ce tableau.

Or peu d'artistes, j'entends parmi ceux dont la personnalité paraît suffisamment accusée, étaient susceptibles d'être honorés d'un pareil présent. A défaut de peintres connus, il fallut donc se rabattre sur ceux qui ne l'étaient pas, ou qui l'étaient si vaguement que cela ne tirait pas à conséquence. C'est ainsi que, peu à peu, on inventa, d'abord timidement, puis avec plus d'assurance, l'attribution à Fiorenzo di Lorenzo.

II

Je me suis expliqué tout au long, dans un chapitre de ce livre, sur ce que je pensais de Fiorenzo di Lorenzo[1]. La critique contemporaine s'est fort occupée à lui reconstituer une personnalité artistique : on peut même dire que ce fut, dans les récentes études sur l'art ombrien, la tentative la plus marquante et la plus originale. Je serais mal venu à ne pas signaler avec quelque sympathie cet essai d'ingénieuse exhumation : c'est un genre d'entreprise dont j'ai le droit, moins que personne, de contester l'intérêt et l'utilité. Mais celle-là n'a pas réussi. On n'a pu, malgré tout ce qu'on a écrit sur Fiorenzo di Lorenzo, sortir sa personnalité d'homme et d'artiste de la profonde obscurité où l'une et l'autre, pendant des siècles, étaient demeurées ensevelies.

1. Voir plus haut, dans le chapitre II de la première partie, le paragraphe où nous parlons de Fiorenzo di Lorenzo, pp. 184 et suiv.

J'ai essayé de le prouver. Je n'y insisterai pas davantage. Ce serait y mettre trop d'acharnement. Il fallait simplement faire sentir la prudence avec laquelle on doit travailler à reconstituer, si la chose est possible, l'ensemble de son œuvre perdue.

Qu'on aille chercher fortune dans la collection considérable des peintures ombriennes anonymes et qui n'ont pas d'histoire, cela encore, j'y consens. Pourvu, toutefois, qu'on veuille bien se souvenir que d'autres, aussi bien que lui, ont probablement le droit d'en revendiquer quelques-unes. Le Pérugin est du nombre, surtout étant donné que toute l'œuvre de sa jeunesse reste encore, ou peu s'en faut, complètement ignorée. Et puisque les critiques s'accordent à maintenir entre ces deux artistes des liens d'une étroite parenté, il faut toujours avoir quelque crainte d'attribuer à Fiorenzo des œuvres non documentées qui pourraient fort bien être du Pérugin.

Mais quand on parle d'enlever à ce dernier des peintures qui lui avaient toujours été attribuées, et qu'on s'appuie pour cela sur les analogies qu'elles présentent avec la manière de Fiorenzo, alors je m'insurge, et il me semble que la logique est avec moi. C'est précisément ce qui arrive pour l'*Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse.

A-t-on, pour le faire, des preuves formelles, de celles-là qui s'imposent avec une autorité indiscutable, un document d'archives, par exemple, établissant que le tableau a été commandé à Fiorenzo, ou plutôt — car cela ne serait pas suffisant[1] — une pièce notariée, un reçu quelconque prouvant qu'il l'aurait réellement exécuté? Y a-t-il certains témoignages contemporains, ou pour le moins, une tradition, même tardive, pour légitimer cette attribution? Rien de tout cela. Inutile de le demander.

Je remarque d'autre part que la critique, tout en lui donnant ce tableau, ne le fait pas néanmoins sans beaucoup d'hésitation. Crowe et Cavalcaselle[2], par exemple, y notent un certain nombre de caractères qui ne concordent pas avec l'idée qu'eux-mêmes ont

1. Un tableau *commandé* n'est pas un tableau *exécuté*. Nous en avons plus d'une preuve dans l'histoire de la peinture ombrienne, et en particulier du Pérugin.

2. Je m'arrête à ces deux auteurs parce qu'ils ont insisté, plus que les autres, sur le problème qui nous occupe actuellement.

cru pouvoir se faire de la manière de Fiorenzo. L'influence d'autres peintres ombriens s'y laisse deviner, disent-ils, et notamment, celle de Pinturicchio. Leur conclusion est celle-ci : « Un manque d'expression dans les coloris, la platitude qui résulte des demi-teintes et des ombres, la bigarrure et le manque d'air sont autant d'indices qui sont introuvables chez Fiorenzo aussi bien que chez le Pérugin. »

Si l'*Adoration des Mages* n'est pas plus caractéristique de la manière de Fiorenzo que de celle du Pérugin, il y a donc une certaine témérité à s'appuyer uniquement sur ses caractères intrinsèques pour essayer d'en déterminer l'auteur. Je montrerai cependant qu'il y en avait un bon nombre, en dehors du fameux portrait, qui justifient l'attribution au Pérugin. Pour ce qui serait des particularités où l'on prétend reconnaître Fiorenzo, elles ne prouvent rien, car elles s'appliquent avec autant de vraisemblance au Pérugin, si l'on veut, du moins, se souvenir qu'il s'agit d'un ouvrage de sa jeunesse, et non pas de sa maturité.

Où je ne comprends plus du tout Crowe et Cavalcaselle, c'est quand ils écrivent des choses comme celles-ci : « On n'a voulu voir dans cette *Adoration des Mages*, et c'est surtout le cas de Rumohr[1], qu'une œuvre de jeunesse du grand maître : mais nous prétendons, au contraire, que le tableau dénote une main exercée, et non celle d'un débutant. » Alors, comment se fait-il qu'eux-mêmes y signalent tant de marques d'inexpérience ? Et pour ce qui est des qualités, avons-nous jamais songé à en dissimuler l'importance ? Si le Pérugin, d'autre part, l'a peinte en 1475, comme le supposait Rumohr, ne serons-nous pas assez généreux pour admettre qu'à l'âge de vingt-neuf ans — car il est né en 1446 — il commençait à être, dans son art, un peu plus qu'un débutant ?

Ont-ils donc oublié, nos estimables auteurs, qu'ils donnaient à Fiorenzo une précocité bien autrement extraordinaire ? Ils ont d'ailleurs la délicatesse — que je n'ai jamais bien comprise — de

1. Je montrerai tout à l'heure que, depuis Vasari, ce fut l'opinion de toute la critique ancienne.

FIG. 106. — **Le Pérugin,** *Adoration des Mages,* de la pinacothèque de Pérouse, où le catalogue actuel l'attribue à Fiorenzo di Lorenzo. **Alinari,** n. 5657.



Cl. Alinari.

FIG. 106. — **Le Pérugin,** *Adoration des Mages.*

le mettre de très bonne heure en contact avec le Pérugin, signalant sans cesse, dans ses prétendus tableaux, les traces de son influence naissante, et cela dès l'année 1472[1]. Mais quelle idée, enfin, se font-ils de la manière du Pérugin en l'année 1472? Où prennent-ils leurs informations pour suivre parallèlement le développement de ces deux artistes? Ils ne l'ont jamais dit. Et c'est grand dommage. Car si l'éveil leur avait été donné, je sais que personne, aussi bien qu'eux, n'aurait été capable de le faire.

Tout en maintenant l'attribution à Fiorenzo di Lorenzo, d'autres se sont étonnés de certaines qualités du tableau, où il était bien difficile de ne pas reconnaître le pinceau du Pérugin. Pour tout accorder, ils ont imaginé une collaboration entre les deux artistes : c'est une pratique assez courante chez tous ceux qui s'occupent de Pietro, et l'on écrirait un gros livre, rien qu'avec la liste documentée de tous les collaborateurs qu'on lui a supposés au cours de sa longue carrière. Je ne crois pas devoir insister sur cette nouvelle explication. Voici, par exemple, comme elle est proposée par Madame Alinda Bonacci, dans sa plaquette sur *Pietro Peregino*

1. Ils la suivent même, cette influence, jusqu'à une époque assez tardive. « L'influence du Pérugin est, cela va sans dire, plus évidente dans le tableau de l'année 1487 que dans celui de 1475, et se montre particulièrement dans le groupement intéressant. » J'ai donné la gravure du tableau de 1487, la fameuse niche. Celui de 1475, c'est une fresque anonyme de Deruta avec le Père éternel bénissant les fidèles agenouillés, que lui présentent saint Roch et saint Romain, patrons de Deruta, dont on a une vue à l'arrière-plan. Crowe et Cavalcaselle y signalent formellement l'influence du Pérugin, mais ils donnent la fresque à Fiorenzo. M. le chevalier Bianconi est du même avis. Bianconi, *Deruta*, p. 16, 1889. Mais je lui en veux de s'appuyer sur l'autorité du regretté Carattoli, l'ancien inspecteur des Beaux-Arts pour la province d'Ombrie. J'invoquerai, pour le faire, un souvenir personnel, mais qui a sa place dans cette discussion. Si j'ai entrepris ce livre, c'est à Carattoli que je le dois, après que, devant l'*Adoration des Mages* de la pinacothèque, il m'eut dit — et je transcris ici mes notes de voyage : « On donne ce tableau à Fiorenzo, mais il est du Pérugin ; Vasari a écrit que c'était un de ses ouvrages de jeunesse, et c'est Vasari qui a raison. Vous trouverez en Ombrie un bon nombre de fresques ayant à peu près ce caractère : elles sont du Pérugin. Allez par exemple à Deruta. » Je demande pardon à M. Bianconi, qui m'a fait, avec tant de grâce, les honneurs de Deruta, de le contredire aussi formellement. Mais qu'il se souvienne de l'époque à laquelle Carattoli fit son expertise, en compagnie, je crois, de Cavalcaselle lui-même et du sénateur Morelli... Que cela est déjà loin! Et je m'en veux d'avoir évoqué, dans cette note, trop de noms de personnes qui ont tant fait pour les études ombriennes et qui ne pourront me contredire, parce qu'elles ne sont plus!

e l'Arte umbra : « Si l'*Adoration des Mages* est de Fiorenzo di Lorenzo, comment a-t-il pu, dans ce travail unique, s'élever tellement au-dessus de lui-même ? Qui lui a enseigné, pour les carnations, ces teintes aimables dont il est si peu coutumier ? Qui lui a inspiré ce profil de Marie, ce front si pur où vient se reposer un rayon de lumière argentée ? Et l'on ne saurait dire s'il émane de l'intérieur même de l'âme virginale ou bien, extérieurement, de la lumière du matin. Une main plus délicate et plus puissante ne l'aurait-elle pas ravivé ? Serait-ce la main de Pietro [1] ? »

Oui, certes, la main de Pietro se retrouve dans cet ouvrage. Elle s'y voit tellement que je n'ai pas l'idée d'en chercher une autre, pas même celle de Fiorenzo. J'attendrais, en tout cas, qu'on m'ait appris à la connaître, car il s'en faut pour l'instant que les historiens de l'art y aient réussi. Si leurs raisonnements ont sur moi quelque influence, c'est pour m'assurer davantage dans la conviction qu'il faut chercher ailleurs, et non point dans l'*Adoration des Mages* de Pérouse, les preuves caractéristiques de sa manière.

A moins qu'on ne dise encore qu'elle n'est pas plus du Pérugin que de Fiorenzo di Lorenzo. Ç'avait été tout d'abord la manière de voir de Cavalcaselle : il l'exprime formellement, non point dans son *Histoire de la Peinture italienne*, mais dans un document administratif sur l'inventaire des œuvres d'art de l'Ombrie : « Bien loin d'être un des premiers ouvrages de Pietro, comme quelques-uns, peu avisés, l'ont prétendu, c'est sans doute l'œuvre d'un cinquecentiste imitateur et du Pérugin et de Fiorenzo di Lorenzo [2]. » Nous avons dit comment, plus tard, il a cru pouvoir se montrer plus affirmatif et donner quand même ce tableau à Fiorenzo. Il s'autorise, pour cela, de l'étude de ses caractères intrinsèques : je montrerai qu'on ne peut le faire sans témérité. Mais je dois auparavant donner les preuves historiques qui nous autorisent à nous en tenir à l'attribution au Pérugin. Celui-ci a pour lui, tout d'abord, ce que j'appellerai le droit du premier occupant.

1. ALINDA BONACCI BRUNAMONTI, *Pietro Perugino e l'Arte umbra*, p. 22. Tirage à part extrait de la *Rivista Contemporanea*.

2. CAVALCASELLE, *Inventaire...*, p. 287.

III

Ce droit du premier occupant a bien sa valeur. Pendant des siècles, le Pérugin en a joui en toute tranquillité. On a commencé tardivement à le lui contester, seulement au cours de ces dernières années et pour des motifs qui ne paraissent pas très solides.

Les érudits du milieu du siècle, ceux-là mêmes dont l'inquiétude était la plus surexcitée, n'y avaient jamais songé. Rumohr, par exemple, l'un des premiers historiens qui aient parlé de Fiorenzo di Lorenzo, n'a pas eu l'idée de lui attribuer l'*Adoration des Mages*. Il connaît cette peinture, néanmoins ; il l'a étudiée et la loue comme elle le mérite. Mais, acceptant la tradition, il la laisse au Pérugin et la cite même comme un document capital pour l'étude de sa jeunesse [1]. Passavant fait de même, et se borne à dire qu'elle se distingue par une sérieuse étude de la nature et par un coloris sombre qui manque de transparence [2]. Rio en remarquait également tout le prix : elle nous offre, disait-il, une idée de sa première manière, alors que sous l'influence de Bonfigli il donnait encore dans le réalisme. « On n'aperçoit, ni dans les figures principales, ni dans les figures accessoires, aucun vestige d'idéalisme [3]. »

Les historiens de Pérouse qui, vers les débuts du siècle, écrivirent la vie de Pietro, n'ont jamais douté de l'authenticité de ce tableau. Je note bien, dans le *Guide de Pérouse* d'Orsini, quelque chose qui ressemble à un point d'interrogation [4]. Mais lorsque, postérieurement, il rédigea sa *Vie du Pérugin*, ce doute, s'il l'avait jamais eu sérieusement, s'était complètement éclairci. Cette peinture, dit-il, est une œuvre de jeunesse, et son caractère particulier vient surtout de ce qu'elle fut, sans doute, un des premiers tableaux où le Pérugin ait employé la peinture à l'huile [5]. Voilà qui est formel.

1. Rumohr, *Ital. Forsch.*, vol. II, p. 330.
2. Passavant, *Raphaël*, vol. I, p. 446.
3. Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, p. 191.
4. Il écrit en effet, à propos de l'*Adoration des Mages* : « Si stima di Pietro, ma si è di esso, è uno dei suoi primi parti. » Orsini, *Guida*, p. 235.
5. Orsini, *Vita*, p. 14. « Chi non ha il malvagio prurito di mordere la riconoscerà per una delle prime opere di lui, che dipinsè a olio, e come tale la riconobbè il Vasari, e la riconosco anch' io. »

Les anciens *Guides* de Pérouse attribuaient également ce tableau au Pérugin; je ne citerai que le plus vénérable de tous, celui que Morelli publiait en 1683, où il est fait expressément mention de cette *Adoration des Mages*[1].

Cette attribution reposait en effet sur une tradition constante. Nous la pouvons enfin faire remonter jusqu'au XVIe siècle, puisqu'elle s'autorise du témoignage de Vasari lui-même : or, dans l'espèce, son autorité est absolument indiscutable, car nous ne voulons nous en servir que pour constater une tradition[2].

Un doute, néanmoins, se présente, que nous allons éclaircir, bien qu'il soit finalement d'importance légère. L'ancienne église des Servites, celle où se trouvait primitivement l'*Adoration des Mages*, était située « in Porta Borgna ». Or cet édifice fut détruit, en 1543, lorsque Sangallo commença les travaux de la fameuse forteresse que Paul III faisait élever *ad Perusinorum audaciam comprimendam*[3]. Les religieux se transportèrent alors « in Porta Sole », dans l'église des Pères de Saint-Silvestre. Que devint alors le tableau du Pérugin? N'aurait-il point disparu à cette époque? Ou du moins une confusion ne se serait-elle pas établie alors entre l'*Adoration des Mages* des Servites — celle du Pérugin dont on ne saurait la destinée — et une autre *Adoration des Mages*, laquelle aurait existé dans l'église de Santa-Maria-Nuova, bien avant l'arrivée des Servites, pour passer, de là, dans la pinacothèque de la ville?

Mais ici se place le document que Vermiglioli a versé dans cet intéressant débat[4]. C'est le passage des *Mémoires* d'un certain Père Bruni, rédigés vers le milieu du XVIIIe siècle, dont l'autorité est toutefois respectable, puisque leur auteur, Servite lui-même, avait tout ce qu'il fallait pour se mettre au courant de l'histoire de son monastère. Le Père Bruni nous dit, tout d'abord, qu'en 1521 « Camillo di Braccio Baglioni fit élever l'autel des Mages avec le

1. Gio. Franc-Morelli, *Breve notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia*, p. 81, Perugia, 1683.

2. Vasari-Lemonnier, vol. VI, p. 42. Le biographe ajoutait : « Ma perchè queste non sono di quella bontà che sono l'altre cose di Pietro, si tien per fermo ch' elle siano delle prime opere che facesse. »

3. Cf. Bonazzi, *Storia di Perugia*, vol. II, p. 273 et la note.

4. G.-B. Vermiglioli, *Memorie di Pinturicchio*, p. 212.

tableau de Pietro Perugino ». D'où le sait-il ? Il ne l'indique pas. Mais il est évident qu'une affirmation si précise ne relève pas uniquement de la tradition orale : il l'a empruntée aux archives du couvent[1]. Ce qui suit, dans les *Mémoires* du Père Bruni, est encore plus important. Car il affirme expressément que la peinture du Pérugin, l'*Adoration des Mages*, transportée de leur ancienne église, fut placée dans l'église de Santa-Maria-Nuova, en 1633, sur l'autel des Cecconi.

Le témoignage est formel. Il ne reste pas même, pour expliquer la disparition du tableau, la ressource d'invoquer les aventures d'un déménagement.

L'*Adoration des Mages* de la pinacothèque, provenant de Santa-Maria-Nuova, est donc bien l'*Adoration des Mages* des Servites, non pas une autre, et celui qui l'a peinte, c'est le Pérugin.

Voyons maintenant si l'étude plus approfondie de la peinture elle-même va contredire, en quelque manière, les indications qui nous viennent de son histoire.

Cela n'est pas à craindre. Et il arrive que les mêmes arguments dont on pourrait se servir pour l'enlever au Pérugin nous aident, au contraire, à lui en assurer davantage la paternité.

La composition a, dit-on, quelque chose de raide et de compassé. Le Pérugin, en effet, n'y montre pas encore cette parfaite aisance qui dégénérera plus tard, dans ses derniers ouvrages, en banale facilité.

Le dessin en paraît sec, heurté, sans grande poésie et généralement trop ressenti. — Ce sont là défauts de jeunesse. Il s'en corrigera, et trop rapidement, l'excessive plénitude des formes venant bientôt remplacer chez lui cette observation un peu sèche de la nature vraie.

1. Vermiglioli semblait conclure, de cette date de 1521, que l'*Adoration des Mages* était un des derniers tableaux du Pérugin, presque le tout dernier. Il se ravisa lui-même, dans la suite, ayant remarqué que dans le portrait du Pérugin, qui se trouve à droite du tableau, les traits sont beaucoup plus jeunes que dans celui du Cambio, lequel date de 1500. D'ailleurs le Père Bruni ne prétend pas que la tableau fût peint en 1521 : il rapporte simpleplement qu'à cette époque les Baglioni firent l'autel des Rois Mages avec le tableau du Pérugin, lequel pouvait être depuis fort longtemps en leur possession, et qu'ils utilisèrent pour cette circonstance.

Les visages sont un peu froids. — Cela vient, pour parler comme Rio, de ce que le Pérugin est encore plongé dans les études *naturalistes*, plus soucieux du réel que de l'idéal *mystique*. La plupart de ces figures sont des portraits.

Les mouvements paraissent quelque peu forcés. — Il est certain qu'il leur manque la parfaite aisance des ouvrages de la maturité. C'est une gaucherie relative : elle ne paraît pas déplaisante. On y voit l'ébauche de ces mouvements pleins de grâce qui donneront plus tard un charme si particulier à ses tableaux. Mais déjà, dans l'*Adoration des Mages*, l'artiste a presque rencontré quelques-unes de ces formules exquises. L'attitude du roi mage à genoux se retrouvera presque dans toutes ses adorations, et, dans le groupe des personnages de droite, il y en a déjà dont le rythme, exactement défini, ne variera plus.

On insiste sur le caractère conventionnel des draperies. Sans doute elles semblent encore raides et gâtées par leurs brisures géométriques. Le Pérugin, plus tard, saura les rendre plus vivantes et les adaptera au corps avec un peu moins de rigoureuse exactitude. Il conservera toujours, cependant, quelque chose de cette technique primitive, et cela se lit avec une entière évidence, encore mieux que dans ses tableaux, dans les nombreux dessins, surtout ceux à la plume, qu'il nous a laissés. Sa draperie n'a jamais eu beaucoup d'ampleur : il ne sait pas la traiter avec l'heureuse franchise qu'y mettait Michel-Ange ni la grâce exquise où Raphaël a plus particulièrement excellé.

Reste la question du coloris. Elle paraît une plus grosse difficulté, surtout quand on étudie le tableau sur place, et non point au moyen de reproductions photographiques. Quand on arrive pour la première fois devant cette *Adoration des Mages*, on est fort surpris de sa tonalité : elle ne rappelle en effet que de loin celle particulière aux autres œuvres du Pérugin. L'étonnement devient encore bien plus vif, si l'on a la mauvaise inspiration de se retourner pour consulter le tableau authentique qui lui fait face, dans la même salle de la pinacothèque, l'*Assomption* de San-Francesco, peinte vers 1502[1]. Mais on oublie généralement de considérer l'état

1. Alinari, n. 5691. Réplique, entre tant d'autres, d'une des compositions que le Pérugin a le plus aimées. Dans le bas, le groupe des Apôtres ; en haut, la Vierge couronnée par son fils. Le tableau fut *commandé* le 10 sep-

en lequel se trouve réduit ce tableau : il ne saurait en aucune façon nous donner une idée exacte du coloris des œuvres du Pérugin. Les couleurs en sont presque toutes tombées : le dessin lui-même en est resté très endommagé. On dit que la cause en est des lavages indiscrets et souvent répétés. Mais j'y vois d'autres raisons. Il en est des tableaux *a tempera* — c'est le cas de celui-ci — comme des compositions *a buon fresco* : le temps ne les endommage guère, quand ils ont été faits avec soin. Mais cette *Assomption* est d'une facture extrêmement négligée : je ne m'étonne pas qu'elle ait perdu presque tout son coloris.

Tandis que l'*Assomption* voyait ses couleurs s'évanouir peu à peu, celles de l'*Adoration des Mages* s'empâtaient au contraire, perdant, avec leur harmonie, une bonne partie de leur transparence. Il faut bien se garder de rapprocher ces tableaux l'un de l'autre, sinon pour y lire les preuves d'un manque d'expérience ou d'une trop grande facilité.

Le Pérugin, sur le tard, croyait pouvoir se permettre de se négliger quelque peu. A l'époque de sa jeunesse, au contraire, il manque d'assurance, il en est encore à se chercher. Le coloris de l'*Adoration des Mages* témoigne d'une certaine inexpérience, tout au moins, des procédés nouveaux : je ne crois pas, en effet, que ce tableau soit peint exclusivement *a tempera* [1].

Notre artiste n'est pas arrivé du premier coup à l'admirable transparence qui distinguera, bientôt, ses meilleurs ouvrages. En dehors de la question poétique, il en avait à résoudre d'autres, d'ordre plus pratique, et pour lesquelles il ne devait pas, du premier coup, trouver la solution. De là des hésitations, aussi bien dans les tonalités locales que dans le mode sur lequel il devait les accorder. Il manque encore à sa gamme quelques-unes des notes qui donneront plus tard à ses tableaux un accent si particulier. Pas de ces beaux violets, par exemple, avec leurs reflets roses, ni

tembre 1502. Il est à deux faces : de l'autre côté se trouve un beau Christ, en bois sculpté, avec quatre saints.

1. On a remarqué, en outre, sur notre gravure, que le panneau lui-même a fortement travaillé. De là cette grande craquelure qui le divise, si malheureusement, dans toute sa hauteur. Cela encore est une preuve d'inexpérience. Sans être tout à fait extraordinaires, de semblables accidents ne se rencontrent pas fréquemment dans les tableaux de cette époque.

dans les clairs, ces nuances à peine indiquées et si merveilleusement fondues. Il y a des teintes presque livides, d'autres heurtées, quelques incertitudes dans la dégradation aérienne, en un mot cet ensemble de qualités négatives qui marquent un talent encore jeune et auquel il manque, certainement, un peu plus de science et surtout une pratique plus exercée.

C'est, en un mot, une œuvre de jeunesse, témoin peut-être unique, et d'autant plus précieux, des nobles efforts de Pietro pour réaliser un idéal qu'il ne faisait alors qu'entrevoir [1].

Quand Rumohr proposait, pour ce tableau, la date de 1475, peut-être le plaçait-il déjà un peu tard dans l'histoire de la jeunesse de Pietro. Vers 1475, l'artiste avait déjà travaillé à Florence. C'est du moins ce que nous essaierons de montrer au chapitre suivant. L'étude que nous y ferons des peintures du Pérugin au couvent des Jésuates achèvera, en la précisant, celle que nous venons de consacrer à l'*Adoration des Mages* de la pinacothèque de Pérouse.

1. Il convient cependant de le prendre comme il nous est présenté, je veux dire entouré d'un certain mystère, sans que nous puissions expliquer tout à fait ses origines et non plus sa descendance. Le Pérugin, qui aimait tant les redites, n'a jamais refait cette *Adoration des Mages*. De même il s'est refusé à donner une réplique de la fameuse *Pietà* dont nous parlerons au chapitre suivant, reconnaissant lui-même qu'il serait incapable de la recommencer.





CHAPITRE VI

Le Pérugin chez les Jésuates

I. Importance des travaux exécutés par le Pérugin au monastère des Jésuates, près de Florence.
II. Les fresques perdues. Elles étaient surtout remarquables par le nombre des portraits qu'elles contenaient.
III. Les tableaux sauvés. **Le Christ au Jardin des Oliviers.**
IV. La **Pietà** *de l'Académie des Beaux-Arts. On la compare aux autres* **Pietà** *du Pérugin.*
V. Le tableau de la Calza. Conclusion qu'on en peut tirer touchant le caractère des œuvres de la jeunesse du Pérugin.

Le Pérugin de la jeunesse restera toujours assez mal connu. A cause de l'extrême pénurie des documents écrits, on est obligé, pour en parler, de s'en tenir presque exclusivement aux documents artistiques. Cette méthode, toujours délicate, présente ici des difficultés particulières. Le Pérugin n'avait pas l'habitude, à cette époque, de signer ses fresques ni ses tableaux. D'autre part, le caractère de ses œuvres d'alors, nous l'avons déjà suffisamment démontré, était fort différent du caractère des ouvrages de sa maturité. Il présente enfin de telles incertitudes qu'on n'a pas la ressource, après avoir établi l'authenticité d'un tableau, d'y revenir ensuite, en toute sécurité, pour se prononcer sur d'autres qu'on serait tenté de lui attribuer également.

Nous avons d'autre part à regretter la perte d'un grand nombre

de peintures, historiquement connues, dont plusieurs furent certainement des œuvres de jeunesse. Je ne parle point de ces fresques murales qu'il avait semées dans les villages ombriens, alors qu'il n'était qu'un modeste entrepreneur de peintures de dévotion. Nous ne pouvons y faire, en effet, qu'une discrète allusion. Mais n'y en eut-il pas d'autres, aujourd'hui perdues, dont l'existence nous serait révélée par des documents dignes de foi ? Et si ces documents existent, une étude attentive ne saurait-elle nous permettre de reconstituer, en quelque manière, l'ensemble de l'œuvre perdue, peut-être même de juger de son caractère ? Ces documents seraient alors, pour notre sujet, d'une ressource précieuse et d'autant plus appréciable que nous n'en n'avons guère de plus concluants.

Or, c'est le cas d'un texte de Vasari, qui nous fait connaître un groupe considérable d'œuvres du Pérugin, le cycle le plus important auquel il ait jamais travaillé, les peintures qu'il fit pour les Jésuates, à Florence. Ces peintures sont aujourd'hui détruites, à l'exception de trois, cependant.

L'étude des œuvres du Pérugin au monastère des Jésuates suffirait, à elle seule, pour résoudre le problème de sa jeunesse. Je ne m'explique pas comment ses historiens n'ont jamais songé à en tirer un meilleur parti.

Vasari, toutefois, qui les regardait comme très importantes, avait pris soin, dans sa *Notice*, de nous en conserver une minutieuse description. Pour nous forcer, en quelque manière, à y prendre de l'intérêt, il a voulu ressusciter, dans toute sa splendeur, le monastère dont elles étaient le plus bel ornement. Nous nous bornerons, dans ce chapitre, à présenter au lecteur un commentaire un peu développé du texte de Vasari.

I

Les Jésuates — qu'il ne faut pas confondre avec les Jésuites — formaient, au XVe siècle, une puissante Congrégation, dont la richesse, à Florence, égalait le crédit[1]. Ils y occupaient, en dehors

1. Nous dirons quelques mots, dans l'appendice, de l'Ordre des Jésuates et de leur couvent de San-Giusto.

de la Porta Pinti, un splendide monastère, San-Giusto, qu'ils avaient orné avec beaucoup de soin. Tout cela disparut, lors du siège de Florence, dans la terrible journée du 7 octobre 1529. Les Jésuates eux-mêmes furent supprimés par le Saint-Siège, vers la fin du XVIII[e] siècle.

Quand Vasari écrivait son ouvrage, ils existaient encore, et la destruction de leur monastère n'avait aucunement ruiné leur popularité, tout en ayant diminué leur puissance et leur richesse. On conservait toujours le souvenir de leur splendide monastère de San-Giusto : c'est pour l'empêcher de s'évanouir tout à fait que Vasari a pris la peine d'en tracer, de mémoire, une description détaillée[1].

On y remarquait, nous dit-il, parmi d'autres bâtiments, plusieurs réfectoires, une chapelle intérieure — avec la *Pietà* du Pérugin, — un grand chapitre, des ateliers, des dortoirs, etc. Mais ce n'est pas là ce qui nous intéresse le plus, ni d'ailleurs ce qui avait davantage frappé Vasari.

Il signale surtout, à l'entrée du couvent, un petit cloître, d'une longueur égale à celle de l'église, avec, au milieu, un fort beau puits ; ensuite, dans le prolongement, une sorte de promenoir, devant le chapitre et la procure, lequel promenoir donnait « sur un autre cloître plus grand et plus beau que le premier. Et toute cette ligne droite, c'est-à-dire les quarante bras de la loggia du premier cloître, l'allée, puis le second cloître, présentait une enfilade très longue et fort belle, bien au delà de tout ce qu'on pourrait dire. Puis, quand on se trouvait en dehors du dernier cloître, et toujours en ligne droite, il y avait une longue avenue de jardins, laquelle était bien longue de deux cents bras. Et tout cela, quand on le regardait de la porte principale du couvent, faisait une vue merveilleuse ».

Les Jésuates voulurent encore embellir cette promenade charmante : ce fut à cela qu'ils employèrent les pinceaux du Pérugin. Vasari nous a conservé, au moins dans ses grandes lignes, le souvenir des fresques dont il fut chargé d'orner les murs des deux cloîtres.

« Les ouvrages de Pietro étant donc devenus en grande estime

1. VASARI, dans la Vie du Pérugin, éd. cit., vol. VI, p. 33 et suiv.

auprès des Florentins[1], un prieur de ce même couvent des Jésuates, lequel se plaisait aux choses de l'art, lui fit faire sur un mur du premier cloître une Nativité avec les rois mages, plus petits que nature, qu'il exécuta, en toutes ses parties, d'une façon fort belle et avec beaucoup de délicatesse : on y voyait un nombre infini de têtes de toutes sortes, et beaucoup de véritables portraits, parmi lesquels celui d'Andrea Verrocchio, son maître. Dans la même cour il peignit, au-dessus des arcs des colonnes, une frise avec des têtes de grandeur naturelle fort bien exécutées, l'une desquelles était celle dudit prieur, si vivante et d'un travail si parfait qu'elle fut jugée, par les artistes les plus expérimentés, comme la meilleure chose que Pietro ait jamais faite. Au même artiste on fit peindre, dans l'autre cloître, au-dessus de la porte qui menait au réfectoire, l'histoire du pape Boniface, quand il donna l'habit au bienheureux Giovanni Colombino[2]. Il y peignit le portrait de huit de ces religieux et aussi une perspective très belle, qui allait en fuyant : celle-ci fut fort louée, et à juste titre, parce que Pietro en faisait *profession particulière.* Au-dessous de cette peinture[3], en une autre histoire, commençait la Nativité du Christ avec quelques anges et les pasteurs, travaillée avec un coloris plein de fraî-

1. Il est regrettable que Vasari, faisant allusion aux travaux du Pérugin antérieurs à ceux des Jésuates, ne se soit pas décidé à en parler plus explicitement. On ne peut regarder comme tels tous ceux qu'il a nommés, dans sa notice, avant d'aborder ceux de San-Giusto. C'est ainsi qu'il avait déjà étudié la célèbre *Pietà* de Santa-Chiara — celle de Pitti, — laquelle est signée et datée de 1495 : or, nous avons des preuves authentiques de l'activité florentine du Pérugin dès 1482, quand on lui alloue, en compagnie de Biagio Tucci, les peintures de la façade du palais de la Seigneurie. Cf. Gaye, *Carteggio*, I, 579. On ne peut en aucune façon s'en rapporter à Vasari pour la chronologie des ouvrages du Pérugin.

2. Vasari commet ici une erreur. Ce ne fut pas Boniface IX, mais Urbain V, qui, en 1367, au retour d'Avignon et à peine débarqué en Italie, approuva l'Ordre des Jésuates en leur imposant, à la place du vêtement de pauvres qu'ils avaient porté jusqu'alors, un froc de laine blanche avec un manteau brun et un capuchon, lequel ressemblait assez à une sorte de bas : d'où le surnom qu'on leur donnait à Florence, les « religieux de la Calza ».

3. Le texte manque évidemment de clarté. Car si l'histoire précédente était *sopra la porta* du réfectoire, je ne vois pas très bien comment, au-dessous, *sotto a questa*, le Pérugin a pu trouver place pour une *Nativité* un tant soit peu compliquée. Pour ce qui serait de prendre le texte au pied de la lettre, imaginant que la Nativité *commençait* au-dessus de la porte, pour *se continuer* sur le mur voisin, cela ne me paraît guère possible.

cheur. Et au-dessus de la porte dudit oratoire il fit, dans un arc, trois demi-figures, Notre-Dame, saint Jérôme et le bienheureux Giovanni, d'une si belle manière qu'on les jugea des plus belles peintures murales que Pietro ait jamais exécutées [1]. »

Sans insister davantage sur d'autres travaux que le Pérugin fit encore dans le monastère des Jésuates, par exemple les nombreux cartons qu'il leur fournissait pour leurs vitraux, il convient maintenant de faire remarquer l'importance des peintures dont nous venons d'emprunter à Vasari la longue énumération, et de préciser les conclusions que nous en pourrons tirer pour notre sujet. Nous parlerons en premier lieu des peintures murales, lesquelles, sans exception, ont été détruites. C'est assez dire que nous en devons espérer un genre d'enseignement très particulier. Il serait très vain d'y chercher autre chose qu'une matière à des inductions d'ordre plus particulièrement littéraire et historique. Elles vont nous faire connaître le Pérugin sous un jour tout à fait nouveau. Nous y verrons qu'il fut, lui aussi, un « peintre de portraits », et cela est d'un grand intérêt. Nous allons, tout d'abord, en expliquer la raison.

II

Pour ce qui est des fresques, puisque, sans exception, elles ont été détruites, nous ne pouvons en parler que d'une façon littéraire, et d'après le texte de Vasari. Il n'est pas suffisamment explicite pour qu'on puisse même, pour toutes, en déterminer le sujet. Une *Adoration des Mages*, une *Nativité*, l'histoire du *bienheureux Colombini recevant l'habit* [2], telles sont, en effet, les seules peintures murales dont l'historien nous ait parlé expressément.

Que représentaient les autres fresques, par exemple, celle avec trois demi-figures au-dessus de la porte de l'oratoire? Et qu'y avait-il dans cette longue frise qui se déroulait, tout autour du pre-

1. Vasari, *lib. cit.*, éd. Lem., p. 57.
2. Le bienheureux Colombini est ce noble siennois qui, en 1367, fonda l'Ordre des Jésuates. Cf. Comtesse de Rambuteau, *Le bienheureux Colombini*, Paris, Lecoffre, 1893.

mier cloître, au-dessus des arcs reposant sur les colonnes ? Il est impossible de le dire.

Mais Vasari raconte qu'elle contenait un grand nombre de portraits, et ce renseignement a son importance. Peut-être cette frise se composait-elle de médaillons isolés qui auraient trouvé leur place naturelle dans les écoinçons des arcs, comme les *Enfants au maillot* d'Andrea della Robbia à l'hospice des Innocents, sur la place de l'Annunziata. Et cela aurait fait une belle collection de portraits, car le cloître mesurait 23 mètres de long sur 12 de large.

Le Pérugin avait également introduit un « nombre infini » de portraits dans sa fresque de l'*Adoration des Mages*, celle où Vasari signale le portrait de Verrocchio. Dans l'histoire de la prise d'habit du bienheureux Colombini, il note de même huit portraits de religieux du couvent.

Aussi, réduit que nous sommes, pour discuter ces fresques perdues, à en parler littérairement et d'après le seul témoignage de Vasari, nous voici amené à conclure qu'elles étaient surtout remarquables par le grand nombre de portraits qu'elles contenaient. C'était déjà le jugement que Vasari en a porté : nous n'avons aucune espèce de motif de suspecter ici l'autorité de son témoignage.

Les fresques perdues des Jésuates étaient donc caractérisées par leurs nombreux portraits. Que valaient-ils au point de vue artistique ? Pour en conclure que le Pérugin ait été un excellent peintre de portrait, il ne suffirait pas de prouver qu'il en a fait un grand nombre, si nous ne pouvions rien dire de leur valeur artistique.

Mais ici encore nous avons le droit de nous autoriser du témoignage de Vasari, car il parle expressément de l'excellence de tous ces portraits. Il nous dit même que parmi eux se trouvait le chef-d'œuvre du Pérugin : c'était le portrait du prieur du couvent, « qui fut jugé par les artistes les plus expérimentés la meilleure chose que le Pérugin ait jamais faite ».

FIG. 107. — **Le Pérugin,** *Le Christ au Jardin des Oliviers*, provenant du monastère des Jésuates, actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. **Alinari,** n. 1634,



Cl. Alinari.

FIG. 107. — Le Pérugin, *Le Christ au Jardin des Oliviers.*

Le Pérugin, d'autre part, devait prouver par la suite qu'il était très capable de réussir dans ce genre de compositions. Or, pour l'appréciation de ses œuvres, on ne doit jamais oublier que les premières venues soint loin d'être les moins excellentes.

Enfin nous pouvons juger, d'après les peintures sauvées de la ruine du couvent, du caractère de celles qui ont été détruites : la date de leur composition a dû être sensiblement la même. Tout ce que nous aurons à dire de ces peintures au point de vue de l'art s'applique également aux portraits. Ce furent des œuvres de jeunesse appartenant à cette période de recherches laborieuses où l'artiste n'avait pas encore arrêté sa manière définitive. Le naturalisme y devait dominer, avec des accents d'une telle énergie, qu'on hésiterait probablement, si ces portraits existaient encore, à les attribuer au Pérugin.

De toutes les peintures des Jésuates, les plus intéressantes étaient certainement les portraits. Nous aurions dû, si nous les possédions encore, y recourir avant tout pour montrer que le Pérugin fut, à l'époque de sa jeunesse, un « naturaliste ». Nous n'avons guère fait que le dire. Mais c'est déjà, en quelque manière, le prouver, que de pouvoir conclure avec assurance que le Pérugin a vraiment été, et bien qu'on le nie, lui aussi, peintre de portraits [1].

III

Les tableaux du Pérugin sauvés des Jésuates, lors de la ruine du couvent, sont au nombre de trois seulement. C'étaient, d'ailleurs, si la description de Vasari ne manque pas d'exactitude, les seules peintures de l'artiste qui n'avaient pas été faites sur les murailles du couvent.

Après le désastre de 1529, ces tableaux furent transportés par

1. Nous aurions voulu le montrer avec plus de détail, et écrire tout un chapitre sur *Le Pérugin comme peintre de portraits*. Le problème a une certaine importance à cause de l'acharnement avec lequel la critique mystique a prétendu que l'artiste chrétien ne pouvait se permettre cette étude consciencieuse des personnages contemporains et, à plus forte raison, les introduire dans les tableaux de dévotion.

les religieux dans leur nouveau monastère de *San-Giovannino*, celui que le peuple devait appeler bientôt, du surnom qu'il avait donné aux disciples du bienheureux Columbino, le monastère *della Calza*. Un seul s'y trouve encore aujourd'hui, *le Christ en croix avec des Saints*. Les autres, cependant, n'ont pas quitté Florence : après diverses aventures, ils se sont vus réunis tous les deux à l'Académie des Beaux-Arts[1].

Nous les étudierons successivement, réservant pour la fin celui qui nous fournira les conclusions les plus importantes pour notre sujet.

Le Christ au Jardin des Oliviers est intéressant à plus d'un point de vue. Mais il ne donne pas lieu, autant que les deux autres, à des considérations pouvant éclaircir le problème qui nous occupe.

C'est pourtant celui des trois où le souvenir des traditions ombriennes me semble le moins indiqué. On les retrouve dans l'ordonnance générale de la composition, toujours un peu naïve, comme l'est également cette recherche exagérée du détail pittoresque, cette manière encore d'introduire des épisodes secondaires pour égayer les seconds plans. Le coloris n'est pas éloigné des apparences les plus familières des vieux tableaux ombriens. Rien n'y trahit, en tout cas, l'anxiété des recherches techniques que nous aurons à signaler tout à l'heure.

Ce tableau prêterait à plus d'une critique. C'en est déjà une que d'avoir à constater son manque de séduction. Il semble beaucoup moins bien venu que les autres peintures des Jésuates. Le cadre est trop rempli, même encombré, comme il arrive généralement dans les tableaux de Bonfigli. L'ange qui plane dans les cieux avec son calice est parfaitement disgracieux. Déplaisante aussi cette construction pyramidale dont les deux groupes de

1. L'Académie des Beaux-Arts de Florence possède six compositions du Pérugin : 1° *Salle du Pérugin*, n. 55, l'*Assomption* de Vallombreuse, ALINARI, n. 1635 à 11653; n. 58, la *Pietà* des Jésuates, ALINARI, n. 1654; n. 53, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, ALINARI, n. 1634. 2° *Salle première de Botticelli*, n. 57, *Descente de croix* de l'Annunziata. La partie supérieure est de Fra Filippo Lippi. ALINARI, n. 1585. 3° *Salle deuxième de Botticelli*, n. 56, le *Crucifiement* de San-Girolamo delle Poverine, ALINARI, n. 1653. 4° *Salle de l'Angelico*, nn. 17 et 18, les deux *Moines* de Vallombreuse, ALINARI, nn. 1657 et 1658.

juifs, à l'arrière et au fond, ne réussissent pas à adoucir complètement la trop grande régularité géométrique.

Les détails heureux cependant, ne manquent pas : le paysage, qui, tout d'abord, est déjà fort soigné, puis l'attitude du Christ, où se lit une entière résignation, mais aussi la tristesse et l'angoisse profondes. Vasari a fait remarquer justement le naturel parfait du groupe des trois apôtres endormis au bas de la montagne : c'est en effet le morceau le mieux réussi de toute la composition. Le Pérugin le reprendra plus tard dans un certain nombre de ses tableaux de la vieillesse ou de la maturité.

S'il fallait maintenant me prononcer sur l'époque[1] de cette peinture, uniquement d'après ses caractères intrinsèques, j'avoue que je serais embarrassé. D'un côté, il me semble y lire certaines hésitations qui paraissent indiquer un ouvrage de jeunesse. Mais je n'y vois point les notes caractéristiques de la première manière du Pérugin, et particulièrement cette austérité que nous constatons en d'autres ouvrages, même en dehors de ceux provenant des Jésuates.

Nous aurions dû mettre plus de réserves dans nos conclusions, si le caractère des deux autres tableaux était sensiblement le même que celui du *Christ au Jardin des Oliviers*. Mais, je me hâte de le dire, il est assez différent.

IV

Devant la *Pietà* de l'Académie des Beaux-Arts on éprouve, dès le premier contact, une tout autre impression. On se sent en présence d'une œuvre très belle, qu'on voudrait pouvoir admirer à loisir, sans s'arrêter aux critiques de détail, lesquelles empêchent trop souvent de saisir la bonté de l'ensemble. Celles que nous ferons tout à l'heure

1. C'est uniquement d'après les caractères intrinsèques des tableaux sauvés des Jésuates que nous essayons de déterminer l'époque à laquelle le Pérugin les a composés. Nous réservons pour l'Appendice de traiter cette même question au point de vue des vraisemblances de la chronologie. Les discussions où nous entraîneraient ces problèmes auraient encombré notre texte. C'est, d'ailleurs, d'après le *Pérugin connu* que nous voulons arriver au *Pérugin inconnu*. Nous ne pouvions renoncer, pour ce dernier chapitre, à la méthode suivie dans tous les autres.

ne devront pas illusionner le lecteur sur l'estime en laquelle nous tenons ce tableau. Et parce que nous louerons davantage une autre *Pietà* du Pérugin, cela ne nous empêche pas d'apprécier à sa juste valeur celle des Jésuates. Au risque de ralentir un peu le mouvement de cette discussion, je veux même en dire quelques mots d'éloge : cette digression — si c'en est une — aura l'avantage de nous faire mieux connaître le tableau qui doit être regardé, sans aucun doute, comme le chef-d'œuvre de la jeunesse du Pérugin, de même qu'une autre *Pietà*, celle de Pitti, est le chef-d'œuvre de sa maturité.

Le titre seul du tableau suffit à en préciser le sujet. C'est une *Pietà*, c'est-à-dire la représentation douloureuse de la Vierge se lamentant, avec d'autres saints, sur le corps de son Fils descendu de la croix [1]. Sans être ici réduite à son expression la plus concise, la *Pietà* des Jésuates ne comprend qu'un petit nombre de de personnages. Elle y gagne en recueillement, et n'en paraît que plus pieuse. Il ne faut pas y chercher les grands mouvements dramatiques. Une calme singulier enveloppe toute la scène : c'est la note dominante du tableau.

Grave et dolente, la Vierge est assise, au centre, avec le corps du Christ sur ses genoux. C'est la « mère », la grande martyre, qui souffre plus, à elle seule, que tous les autres ensemble. Mais elle est maintenant sans paroles et sans larmes : elle n'a plus que

1. Le mot *Pietà* est un nom générique qui s'applique à des espèces assez nombreuses de composition. Le Christ représenté à mi-corps, émergeant d'un tombeau, c'est déjà une « Pietà » : le Pérugin affectionne ce genre de compositions pour orner le « colmo » de ses retables d'autel. Souvent il y joint deux anges, ou des saints, également représentés à mi-corps, et soutenant par les bras le corps du Sauveur : c'est le genre de « Pietà » que l'école de Venise a préféré. Dans l'iconographie ombrienne primitive, on met toujours le corps du Sauveur sur les genoux de la Vierge. La « Pietà » se complique peu à peu d'un plus grand nombre de personnages. L'histoire du Calvaire a donné lieu à bien d'autres compositions, depuis les « Christ en croix » jusqu'à la « Mise au tombeau ». La descente de croix est un sujet intermédiaire entre le « Christ en croix » et la « Pietà ». C'est celui où le Pérugin a le moins réussi : il y fallait des qualités dramatiques qui ne sont guère de son talent.

FIG. 108. — Le Pérugin, *Pietà*, provenant des Jésuates, aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Alinari, n. 1654.



Cl. Alinari.

FIG. 108. — **Le Pérugin,** ***Pietà.***

son regard pour dire sa douleur, et ce regard est navrant, fixé sur sur la tête de son Fils, qui repose sur l'épaule de saint Jean. Avec son grand manteau bleu et le voile qui couvre son front, encadrée comme elle est par la perspective des arcades, elle se détache sur le fond d'azur comme jadis le Christ sur l'horizon du Calvaire. Elle en continue l'agonie et le fécond sacrifice. Maintenant qu'il n'est plus, elle devient le centre de tout ce qui vit et qui souffre. Une vraie *Pietà*, en un mot, la « Mère douloureuse », qui endort d'une dernière caresse le corps de son enfant bien-aimé !

Ce cadavre faisait l'admiration de Vasari, tellement le Pérugin avait réussi à lui donner cette raideur caractéristique où se lit, après la cruelle agonie, l'effet du froid et de la longue station sur la croix. Il aurait pu y voir également les promesses de la résurrection glorieuse. Malgré la raideur de ses membres glacés, le Christ semble vraiment dormir. Saint Jean, plus que les autres, en est surnaturellement convaincu. Je le vois, avec attendrissement, prendre ici sa revanche du sommeil qu'il avait goûté sur l'épaule du Christ, le soir de la Cène : maintenant c'est sur l'épaule du disciple que le Maître semble s'être endormi. Pour mieux soutenir la tête du Christ, saint Jean s'est agenouillé. Le groupement de ces deux têtes est une vraie trouvaille, ce qu'il y a de mieux réussi dans ce tableau.

Le regard de saint Jean n'est pas dolent : malgré une larme qui tombe, la joie du triomphe qui approche semble déjà se lire dans ses yeux. L'amour, au contraire, se dessine dans ceux de la Madeleine. Ils sont comme rivés sur les pieds du Sauveur, ces pieds adorables qu'au repas de Simon elle arrosait de riches parfums. « Elle embaume par avance mon corps pour la sépulture », disait alors le Christ à Judas, qui reprochait à la Madeleine son inutile prodigalité[1]. Mais la belle pécheresse devait y ajouter encore quelque chose de plus précieux, l'offrande de ses larmes.

Le seul vraiment attendri, au sens humain du mot, c'est ici saint Joseph d'Arimathie. Il se tient à gauche, debout, comme celui qui, n'étant pas tout à fait préparé à une pareille catastrophe, en reste atterré et douloureusement surpris : le langage de ses mains, tristement abattues, trahit presque le désespoir. Dans Nicodème,

1. *Evangile selon saint Jean*, XI, 2 et suiv.

au contraire, c'est la foi qui domine ; s'il avait, bien que timidement, pris la défense du Christ dans le sanhédrin, c'est qu'il le savait innocent de tout crime[1]. Il en est, aujourd'hui, bien autrement convaincu ; sa confiance est inébranlable, il lève les yeux vers le ciel, où il veut chercher l'explication de tout le drame, et sans se désespérer ni s'attendrir, il l'attend.

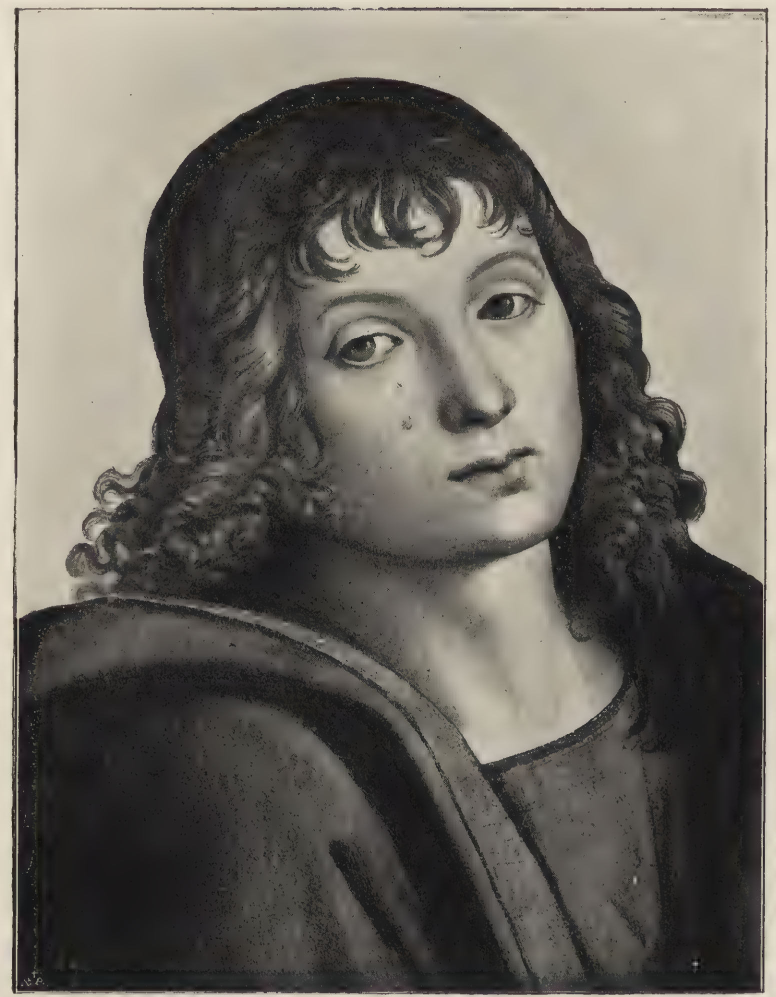
Si nous n'avions craint de trop prolonger ce genre de considérations, nous aurions pu insister sur un grand nombre de détails également exquis. Qu'on y suive de près, par exemple, le dessin des mains : on restera surpris de tout ce que l'artiste a su leur faire dire. Il y en a de priantes, il y en a de douloureuses, il y en a de presque désespérées. Toutes déformées qu'elles paraissent par l'horreur d'une lente agonie, les mains du Christ ne sont pas moins belles : elles suffiraient à prouver la particulière énergie avec laquelle le Pérugin était capable, quand il le voulait, de poursuivre l'exacte réalisation de son idéal. Ce sont là des choses qui ne se trouvent pas sans qu'on les ait, avec beaucoup de patience et d'études, longtemps cherchées.

Mais il est temps, malgré l'intérêt de semblables remarques, d'en venir à ce qui est, à proprement parler, notre sujet, je veux dire la détermination de l'époque à laquelle appartient ce tableau. Pour mieux faire sentir toute la distance qui le sépare d'un certain genre de compositions d'après lesquelles on a trop souvent l'imprudence de vouloir juger le Pérugin, je voudrais d'abord le rapprocher d'une certaine *Pietà* qui se trouve actuellement dans l'église San-Pietro à Pérouse[2]. Cette peinture est lamentable. La gravure que je donne ne suffit que trop bien à le prouver. C'est tout ce que j'avais à en dire (page 422, fig. 110).

1. *Evangile de saint Jean*, VIII, 50-52.

2. Cette *Pietà* appartenait autrefois aux religieux de Sant' Agostino. Elle était reléguée dans la bibliothèque du couvent, où la découvrit Tivret, un des pourvoyeurs du musée du Louvre, pendant les guerres de la Révolution. Elle fut expédiée à Paris en même temps que six autres tableaux du Pérugin. (Cf. *Giorn. di Erud. art.*, vol. V, p. 234.) Elle en revint en 1815, et fut alors donnée aux religieux de San-Pietro, comme compensation — bien légère — aux magnifiques tableaux qu'ils avaient eux-mêmes perdus, en 1797, mais qu'ils ne devaient plus jamais revoir.

FIG. 109. — **Le Pérugin**, *Saint Jean*. Détail de la *Pietà* des Jésuates. **Alinari**, n. 1655.



Cl. Alinari.

FIG. 109. — Le Pérugin, *Saint Jean.*

Voilà donc ce que le Pérugin, dans la dernière période de son existence, laissait sortir de son atelier, et quelquefois même authentiquait de sa signature, comme s'il y avait lui-même, et personnellement, mis la main ! Il n'est pas besoin de le dire, la *Pietà* des Jésuates n'a rien de commun avec une aussi misérable composition. Elle en est peut-être séparée par près d'un demi-siècle : l'une date de sa belle jeunesse, l'autre de ses dernières années. Et je vais dire maintenant ce qu'a été la *Pietà* de sa maturité.

Elle se trouve à Florence. C'est la célèbre *Pietà* que le Père Marchese regardait « comme le plus précieux ornement de la galerie royale de Pitti [1] ». Nous sommes ici en présence du tableau qui est probablement le chef-d'œuvre du Pérugin [2]. Il y a renoncé à cette symétrie qui jette toujours un peu de froideur dans la composition, fût-elle d'ailleurs excellente. La scène est conçue largement, avec une intensité qui la rend très dramatique. C'est absolument parfait. Le groupe formé par les personnages qui entourent immédiatement le corps du Christ est si bien compris qu'il va aussitôt devenir classique. Nous le retrouvons souvent dans les peintures de la Renaissance. Fra Bartolommeo s'en est évidemment inspiré pour sa célèbre *Déposition* qui se trouve précisément dans cette même galerie de Pitti (Fig. 111).

Ce groupe est le centre de la composition, le morceau le plus achevé de tout le tableau, et aussi le plus attendrissant. Mais cela ne veut pas dire que les autres parties en aient été négligées. On notera, par exemple, comment tous les personnages savent, chacun à leur manière, prendre part à ce drame douloureux : les attitudes le font sentir avec beaucoup de bonheur et de vérité. On y remarquera de même la grande variété des figures. Elles sont loin de reproduire uniformément le type classique du Pérugin. Quelques-unes sont même tout à fait inédites, comme celle de la

1. P. V. MARCHESE, *Memorie...*, vol. I, p. 274. Cette *Pietà* se trouve dans la *Salle de Saturne*, n. 164. — ALINARI, nn. 307 à 311. Le Pérugin la peignit en 1495, pour les religieuses de Santa-Chiara. Borghini raconte à son sujet l'histoire, qui se trouve également dans Vasari, de ce Francesco del Pugliese qui en voulait une copie, mais ne put l'obtenir, le Pérugin ayant déclaré qu'il se sentait incapable de la réussir aussi bien.

2. Je ne parle que des « tableaux ». Car, pour ce qui est de ses peintures murales, son chef-d'œuvre se trouve à Santa-Maddalena dei Pazzi.

jeune femme à genoux à gauche de la Vierge, et joignant les mains. L'ovale traditionnel des figures péruginesques n'apparaît de même qu'une seule fois, du moins nettement accusé. Rien de conventionnel. Tout y paraît inspiré de la nature. Le sentiment religieux en est néanmoins très pur et d'une merveilleuse intensité.

La date de cette *Pietà* est gravée, avec le nom de l'artiste, au bas de la pierre sur laquelle repose le Christ : PETRUS PERUSINUS PINXIT. A.D. MCCCCLXXXXV. C'est donc une œuvre de la maturité. La *Pietà* des Jésuates, au contraire, apparaît comme étant d'une époque antérieure. Il suffit, pour s'en convaincre, de rapprocher l'une de l'autre les deux compositions. La *Pietà* des Jésuates est, pour ainsi dire, le crayon de celle de Pitti, ébauche déjà fort belle — j'ai essayé de le faire sentir, — mais qu'on pouvait encore pousser davantage. La comparaison des deux tableaux prouve que l'artiste s'y est efforcé et qu'il y a pleinement réussi.

Je n'insisterai pas davantage sur le nombre des personnages, qui a doublé, exactement, dans la *Pietà* de 1495. Mais il faut noter la parfaite aisance avec laquelle le Pérugin, malgré ce nombre croissant, a su donner à chacun des acteurs une action définie et conserver néanmoins à la scène sa parfaite unité : elle y est encore plus sensible que dans la *Pietà* des Jésuates.

Cela tient à un bon nombre de nuances pleines de délicatesse où le jeu artistique de l'auteur se révèle avec une incontestable maîtrise. On retrouvera sans peine, sur la gravure, celles qui ressortent des lignes et de leurs combinaisons. Je parlerai seulement des autres, celles que ne peut traduire une photographie, réduite au seul langage du noir et du blanc.

Sa palette tout d'abord s'est enrichie dans les tonalités locales. Les notes se sont éclairées, tout en gardant cette délicatesse et cette chaleur qu'on ne trouve plus dans les œuvres de la vieillesse. Il y a là toute une gamme extrêmement séduisante de couleurs dont lui seul a le secret. Ses rouges et en particulier ses

FIG. 110. — **Le Pérugin,** *Pietà,* actuellement à San-Pietro de Pérouse. **Alinari,** n. 5718. Il ne faut pas la confondre avec une autre *Pietà,* celle de la pinacothèque (**Alinari,** n. 5695), et qui faisait partie du tableau de la chapelle des Magistrats, aujourd'hui au Vatican.



Cl. Alinari.

FIG. 110. — Le Pérugin, *Pietà.*

violets sont vraiment uniques. La tonalité des chairs est chaude, mais en même temps pleine de douceur ; les dessous en sont préparés avec un très beau rose, celui d'un sang jeune et qui coule avec abondance ; par-dessus il étend un certain jaune qui semble de l'or, surtout dans les ombres qu'il pénètre vivement. Là il est, à sa manière, peintre de « plein air » et n'a point recours aux artifices des Vénitiens pour donner également partout l'illusion de la lumière et de la vie.

Voilà pour les couleurs locales. Mais il ne faut pas croire qu'il ne songe qu'à elles : il y a toute une science très subtile dans le laisser-aller apparent avec lequel elles se trouvent juxtaposées. C'est aussi merveilleux, à ce point de vue, que les tableaux des primitifs Flamands. Ne lui fallait-il pas une véritable connaissance des lois les plus compliquées des couleurs et de leurs compléments pour être capable d'une verve pareille sans tomber dans l'incohérence d'un langage qui ne dirait plus rien, à force de vouloir être trop pittoresque et trop richement varié ? L'intérêt principal se porte sur la droite du tableau, dont l'angle est coupé par la grande tache du corps nu, qu'encadrent les notes plus chaudes des personnages agenouillés. Sur la gauche, les tonalités s'éclaircissent de plus en plus. Elles resplendissent enfin d'un éclat très pur dans les lointains du beau paysage qui fait le fond du tableau.

L'autre *Pietà*, celle des Jésuates, ne révèle pas une semblable maîtrise. C'est infiniment plus sobre, et, malgré la simplicité du programme, je vois bien qu'on pourrait encore trouver à reprendre à son exécution, même au seul point de vue de l'arrangement du dessin. On critiquera, par exemple, la ligne du Christ, dont le grand corps allongé coupe le tableau dans toute sa largeur : il était presque impossible de construire, sur une telle donnée, un beau poème de couleur.

Considérons maintenant le paysage. Crowe et Cavalcaselle ont fait remarquer avec raison la beauté toute particulière de celui de la *Pietà* de Pitti. C'est un des plus parfaits du Pérugin. On ne trouve rien d'analogue dans le tableau des Jésuates. Les architectures y occupent encore une place importante, comme dans les tableaux des villes ombriennes. On y sent les enthousiasmes du jeune artiste pour cette perspective dont il avait laborieusement étudié les préceptes sous la direction de Piero della Francesca. Ce

sont des souvenirs d'atelier. Le Pérugin n'avait pas encore compris toute la belle poésie de la nature et les ressources qu'il en pouvait tirer pour enrichir ses tableaux d'un nouvel élément de beauté. Il n'avait pas commencé à étudier, sur le vrai, les merveilleux paysages de l'Ombrie, ni essayé de les traduire avec ses pinceaux.

Dans la représentation de la figure humaine, voici tout, au contraire, que son naturalisme s'est adouci. Au tableau de Pitti le souci de la grâce commence à percer d'une façon évidente. La Vierge elle-même, qui cependant est restée la Vierge sévère de l'ancienne *Pietà*, y gagne en tendresse et en émotion. Saint Jean, lui aussi, dont on reconnaît facilement la figure caractéristique, y semble rêveur plutôt que méditatif. La Madeleine, au contraire, s'y montre sous l'aspect qu'elle conservera dorénavant dans les œuvres du Pérugin [1].

Malgré son incontestable perfection, on pourrait presque noter, dans le tableau de 1495, sinon les indices d'une décadence prochaine, du moins certains caractères où nous savons maintenant, et après coup, qu'il serait possible de la prophétiser. Le Pérugin s'y montre à l'apogée de son talent. Or, nous ne le savons que trop, n'étant pas de ceux-là qui savaient se renouveler par d'incessantes recherches et de nouvelles orientations, il n'allait pas tarder à redescendre la pente qu'il avait si laborieusement gravie. On quitte sur cette impression la belle *Pietà* de Pitti : et cela, déjà, est plein de tristesse.

La *Pietà* des Jésuates, qui lui est cependant inférieure, apparaît au contraire toute pleine de promesses, parce qu'on y sent l'effort vers le mieux : on prend aussi la certitude qu'un jour il saura le réaliser. L'austérité en reste la note dominante, non pas la grâce. Mais cela plaît d'autant mieux : on y devine plus de caractère et plus de conscience artistique. La perfection y est mesurée : mais on n'y

1. C'est elle qui soutient la tête du Christ. Voilà bien, cette fois, le type définitif des figures du Pérugin. Est-ce vraiment, comme le dit Vasari, le portrait de son épouse? La chose est en tout cas possible, l'artiste ayant épousé Chiara Fancelli, le 1er septembre 1493.

FIG. III. — Le Pérugin, *Pietà*, du musée Pitti. Alinari, n. 307. Ce tableau avait été fait, en 1495, pour les Religieuses de Santa-Chiara, à Florence.



Cl. Alinari.

FIG. III. — Le Pérugin, *Pietà*.

a pas encore cette sensation de plénitude définitive qui ne manque pas d'effrayer, quand on se trouve en présence d'un tempérament artistique comme celui du Pérugin. C'est, en un mot, une œuvre qui nous promet encore de plus grandes choses que celles dont elle nous donne le sentiment.

Elle appartient donc à la jeunesse. Si l'on considère la mollesse du tempérament de l'artiste, la lenteur avec laquelle il travaillait, les longues incertitudes de ses progrès, il est permis de supposer qu'il a mis plusieurs années à mûrir le même sujet avant d'être prêt à le reprendre pour le conduire enfin à son entière perfection. Et alors il déclara lui-même qu'il était allé jusqu'au bout de son idéal, et qu'il se sentait incapable de faire mieux — ni même aussi bien. C'est pour cela que, même au prix d'une somme considérable, il n'osa promettre une réplique exacte de son tableau.

Tout cela se lit avec une certitude absolue quand on se trouve à Florence, en présence des deux tableaux. L'aspect est tellement différent qu'on n'hésite pas à les placer à une très grande distance l'un de l'autre. La *Pietà* des Jésuates appartient à la période des recherches : celle de Santa-Chiara date des années où le Pérugin était en pleine possession de son talent, où déjà même, dans les parties où il se croyait sûr de lui-même, il commençait à se négliger quelque peu.

J'en vais fournir une dernière preuve, tirée de l'état dans lequel se trouvent aujourd'hui les deux tableaux. La *Pietà* de Pitti a subi de nombreuses restaurations : cela prouve qu'elle avait beaucoup souffert. Mais le temps est-il seul responsable des dommages auxquels on a été obligé de porter si souvent remède ? Il y est évidemment pour quelque chose. Mais j'y vois encore une autre raison, à savoir que le Pérugin, devenu parfaitement maître des nouveaux procédés, mettait moins de soins dans la préparation de ses couleurs. Les plus beaux glacis ont presque tous disparu, les tonalités se sont épaissies, presque toutes les couleurs ont perdu de leur limpidité primitive ; l'artiste y fait preuve, non pas d'un manque, mais, si j'ose ainsi dire, d'un excès d'habileté. Il ne s'est pas assez méfié de l'expérience qu'il croyait avoir acquise de la nouvelle technique [1].

1. Cet argument aurait plus de valeur encore s'il s'agissait de peintures

Dans la *Pietà* des Jésuates il montre au contraire que, cherchant toujours à se rendre maître, il n'y est pas encore parvenu. Le tableau n'est pas dégradé. L'impression primitive des tableaux de bois a bien conservé toutes les couleurs que le pinceau de l'artiste lui avait confiées. Mais pas dans le même état. La *Pietà* des Jésuates a souffert comme aussi celle de Pitti : c'est pour d'autres raisons. Vasari va nous aider à les faire comprendre. Car voici ce qu'il en écrivait, dès le milieu du XVIe siècle, c'est-à-dire à une époque où l'influence du temps n'avait pu se faire sentir aussi vivement. Ses remarques portaient sur l'ensemble des peintures sauvées des Jésuates ; elles valent surtout pour le tableau de la Calza, celui dont nous parlerons tout à l'heure, mais s'appliquent également à la *Pietà* que nous étudions.

« Ces peintures, dit-il, ont beaucoup souffert et sont toutes pleines de craquelures dans la partie obscure et dans les ombres. Et cela arrive lorsque, travaillant la première couche de couleur qui se met directement sur l'impression du tableau — on donne en effet trois couches de couleur, l'une sur l'autre — celle-là n'est pas tout à fait sèche ; de là avec les années, se mettant à sécher, elles se retirent, perdant de leur épaisseur, et ont ainsi la force de produire ces craquelures : ce que Pietro ne put savoir, parce que, de son temps, on commençait seulement à bien savoir peindre à l'huile [1]. »

Cela n'était déjà plus tout à fait vrai en 1495. Mais il faut nous reporter à l'époque où le Pérugin arrivait à Florence, vers 1475, alors que tous les esprits vraiment curieux étaient tournés vers l'étude des procédés nouveaux. Certains artistes faisaient exception, entre autres Ghirlandaio. Le Pérugin, au contraire, s'en

murales. Celles qui ont été faites à « buon fresco », c'est-à-dire avec des couleurs à l'eau, et posées sur un endroit frais, défient le temps. Les fresques du Pérugin à Santa-Maddalena dei Pazzi semblent peintes d'hier, tellement elles ont conservé leur fraîcheur primitive. Mais quand, pour travailler plus commodément, il commence à faire un usage immodéré de la « tempera » — peinture à la colle et à l'œuf sur une surface sèche, panneaux de bois ou surfaces murales, — il vouait ses œuvres, par avance, à subir d'inévitables détériorations. Une peinture mal conservée du Pérugin est, en général, une œuvre de sa vieillesse, et quelquefois même de sa maturité. Il a plus de conscience pendant les années de sa jeunesse.

1. Vasari, éd. Lem., vol. VI, p. 98.

préoccupait vivement. Rien d'étonnant s'il n'a pu, du premier coup, réussir dans ses recherches. Il ne le fit que plus tard, dans les dernières années du siècle. Les tableaux des Jésuates ne sont pas de cette époque.

Il y a d'ailleurs tout un groupe de peintures du Pérugin devant lesquelles on est, au premier abord, extrêmement surpris, tellement ils diffèrent, par leur apparence sombre et presque sévère, des frais coloris auxquels il nous a surtout habitués. Je l'ai déjà fait remarquer à propos de la *Vierge avec des Saints* du musée de Vienne[1]. Cette impression est également sensible au Louvre, où nous avons des exemples de colorations si différentes dans les œuvres du maître. Les tonalités locales n'y ont pas toujours cette franchise d'attaque et cette simplicité transparente que l'on croit, mais à tort, être l'habitude invariable de ses pinceaux. La note fondamentale semble grave, sans que rien n'en vienne distraire la sévérité. Tous ces tableaux appartiennent à la jeunesse artistique du Pérugin.

Ces remarques peuvent s'appliquer à la *Pietà* des Jésuates. Mais elles conviennent encore beaucoup plus au dernier tableau dont il nous reste à parler. Celui-là est vraiment, à tout point de vue, caractéristique de la première manière du Pérugin : aurait-on, devant les autres, éprouvé quelque hésitation, ici on ne doute plus, on se prononce en toute assurance. On ose même enfin, sans crainte de se tromper, avancer une date : le tableau de la Calza est certainement antérieur à 1480, c'est-à-dire aux peintures de la Sixtine.

V

La gravure que nous donnons du tableau de la Calza suffirait à elle seule pour préciser les observations que nous venons de faire sur le coloris des ouvrages du Pérugin. Elle est fidèle, autant du moins qu'une reproduction, même directe, peut l'être. Mais le tableau a tellement poussé au noir, que malgré l'énergie du dessin, qui favorise ordinairement l'exactitude de la photographie, celle-ci

1. Cf. plus haut, p. 357.

a été à peu près impuissante à le traduire avec beaucoup plus de clarté [1] (fig. 112).

Donc, à ne considérer que l'aspect du tableau de la Calza et son état de conservation, on n'hésitera pas à y reconnaître un ouvrage incontestable de la jeunesse du Pérugin.

Mais voici que la discussion va prendre une autre tournure. Loin de m'en plaindre, j'en suis au contraire tout à fait ravi. Car je vais trouver, dans ces dernières dénégations d'une critique aux abois, la meilleure confirmation de la thèse que je soutiens, et dont cette longue discussion sur les peintures des Jésuates n'est, en somme, que l'épisode le plus intéressant.

A quoi bon, nous disent certains critiques, nous arrêter aussi longtemps à la discussion du *Christ* de la Calza? C'est pour le moins inutile, puisqu'il n'est pas du Pérugin! Du moins, s'il l'est, il le paraît si peu, que cela ne tire pas à conséquence : on y découvre, en effet, la trace de bien d'autres pinceaux.

Cela fait deux arguments. Voyons d'abord ce que vaut le premier, celui qui a rapport à l'authenticité.

Or, cette authenticité, on la nie. Mais pourquoi? J'y vois plusieurs raisons. Celle qu'on ne dit pas très ouvertement, par un reste de pudeur, à savoir que le *Christ* de la Calza ne ressemble guère aux tableaux du Pérugin. L'autre raison, sur laquelle au contraire on insiste avec affectation, est que le tableau ne correspond pas exactement à la description qu'en a donnée Vasari : il y nomme quatre saints, seulement, au pied de la croix, alors qu'en réalité il y en a un cinquième, saint François, lequel se trouve placé, en bonne évidence, à côté de saint Jérôme.

Mais qu'est-ce que cela peut bien prouver, je le demande, sinon que Vasari, dans sa description, a oublié de nommer saint François? N'a-t-il pas indiqué les quatre autres saints, sans aucune erreur d'identification? Et la manière seule dont il décrit le tableau : « Il fit en un autre tableau un crucifix avec la Made-

1. Pour ne rien exagérer, cependant, je dois prévenir que le tableau est placé d'une manière peu avantageuse, derrière le maître-autel de l'église, et, par conséquent, mal éclairé.

FIG. 112. — Le Pérugin, *Tableau de la Calza*. Alinari, n. 3976.



Cl. Alinari.

FIG. 112. — **Le Pérugin,** *Tableau de la Calza.*

leine et, à ses pieds, saint Jérôme, saint Jean-Baptiste et le bienheureux Colombini », cela ne montre-t-il pas qu'il en avait bien saisi l'ordonnance, d'abord le Christ et la Madeleine, puis, autour d'eux, le groupe des saints? Etant donné les habitudes symétriques de ce genre de compositions, comment entendre ce dernier groupe avec trois saints seulement? En vérité, c'est donner trop d'importance à une erreur aussi légère. On ne peut d'aucune façon s'en autoriser pour enlever ce tableau au Pérugin, à qui on l'avait toujours attribué [1].

Où d'ailleurs serait-il passé, celui que décrit Vasari comme provenant des Jésuates et transporté à la Calza en même temps que la *Pietà* et le *Christ au jardin des Oliviers*? La coïncidence ne semblera-t-elle pas singulière de la présence, à la Calza, d'un tableau qui n'est pas celui du Pérugin, mais présente avec celui du Pérugin des analogies tellement extraordinaires? Et d'où viendrait-il alors, ce malencontreux « sosie » du tableau authentique? Quel en serait l'auteur? Et comment expliquer tant de ressemblances indéniables avec le vrai tableau et un bon nombre d'ouvrages absolument certains de notre artiste?

Car, malgré l'aspect un peu spécial de la peinture, ces ressemblances existent. On ne saurait les contester. Aussi bien la critique — celle la meilleure — consent à les reconnaître. Mais voyez maintenant son attitude. Oui, dit-elle, ce tableau est du Pérugin. Il faut toutefois y reconnaître, dans le même temps, la collaboration ou, tout au moins, l'influence capitale d'un autre artiste, celle de Luca Signorelli [2].

Mais c'est alors une autre affaire, et je n'ai pas à revenir ici sur la question des origines artistiques du Pérugin. J'y consentirais

1. « Baldinucci n'en parle pas, et Biscioni l'enlève au Pérugin dans ses notes au *Riposo* de Borghini... » Milanesi, en ses *Notes* sur Vasari. Mais Baldinucci ne parle pas du tout du tableau et Biscioni ne s'appuie sur rien. Notez d'abord que Borghini, plus bref encore que Vasari, dit simplement dans son texte : « e altri santi », sans parler de quatre ou de cinq. — On n'y reconnait pas, ajoute-t-on, la manière de Pietro. Mais ceci est une autre affaire. Je montrerai que le tableau n'en est que plus précieux et, comme ouvrage de sa jeunesse, que plus authentique.

2. Crowe et Cavalcaselle (lib. cit., IV, 259) y notent, entre autres, l'influence de Raffaellino del Garbo; je n'ai pas très bien compris pourquoi. Raffaellino (1466-1524) appartient en effet à une génération plus avancée que celle du Pérugin.

d'autant moins que je trouve, dans cette appréciation de certains critiques, la confirmation précieuse de la thèse même que je soutiens. A savoir que ce tableau des Jésuates n'est pas dans la manière habituelle du Pérugin, qu'on y trouve encore les traces des enseignements qu'il avait reçus, que ces enseignements étaient sévères et qu'enfin Signorelli peut compter parmi les artistes qui les lui avaient donnés.

Nous acceptons par conséquent ce témoignage de Burckhardt : « Le Christ en croix, la Madeleine au pied de la croix et saint Jérôme semblent copiés d'un tableau de Signorelli, si bien que nous sommes autorisés à y voir l'un des premiers ouvrages en date du Pérugin [1]. » Passavant avait encore été plus précis : « On doit surtout signaler la figure du Christ comme rappelant par sa pose et sa forme le maître de Cortone. Du reste, c'est encore une sérieuse *étude de la nature* qui domine dans ce tableau, de sorte que l'individualité du Pérugin n'y est encore que transparente, si l'on peut s'exprimer ainsi [2]. » Aussi Passavant n'hésite-t-il pas à compter cette peinture parmi les toutes premières de Pietro, avant même les fresques de Cerqueto, celles de 1478.

C'est aussi notre opinion. L'insistance qu'on mettrait à y signaler l'influence de Signorelli et d'autres artistes encore n'aurait d'autre résultat que de la rendre plus vraisemblable et de la confirmer : le Pérugin n'y est pas tout à fait lui-même, il continue toujours à se chercher.

Mais comme il est intéressant, pour celui qui essaie de retrouver les étapes de son développement artistique, de pouvoir constater l'orientation de ses recherches! Ce qui domine en lui, à cette époque, ce sont les qualités qu'on s'obstine le plus à lui refuser et dont je savais bien qu'il fallait lui faire honneur, au moins à une époque de sa vie, celle de sa jeunesse. Il appartient alors, lui aussi, au groupe des chercheurs, c'est-à-dire des vrais artistes. Il est « naturaliste », pour avoir le droit, quelque jour, de devenir « mystique ». Il étudie de près la nature humaine, essaie de la rendre avec une inflexible sévérité. L'énergie de son dessin est

1. J. Burckhardt, *Le Cicerone*, part. II, p. 585.
2. Passavant, *Raphaël d'Urbin*, vol. I, p. 447. C'est moi-même qui ai souligné ces mots *étude de la nature*. On n'a pas l'habitude, en effet, d'entendre la critique parler du « naturalisme » du Pérugin.

incontestable : on lui reproche même sa sécheresse et sa dureté. Saint Jérôme en devient presque grotesque. Mais déjà, sur son visage, on devine ces tendances à l'extase que l'artiste va chercher maintenant à développer. Ainsi des autres personnages. Exception faite du saint Jean-Baptiste, dont la mission est de nous montrer le Christ, et de la Madeleine, qui caresse doucement ses pieds meurtris, n'est-ce pas déjà, sur le visage des trois autres saints, cette expression de ravissement que l'on retrouve plus tard, mais souvent moins heureuse, quoique plus charmante, dans les figures les plus caractéristiques du Pérugin? La piété domine déjà, mais, pour bien s'exprimer, elle n'a pas besoin de se perdre dans les mouvements compliqués et extraordinaires [1]. La figure de saint François est calme et reposante, comme celle aussi du bienheureux Colombini ; elles disent cependant la plus ardente dévotion. C'est déjà de la peinture d'extase, et de très bon aloi.

Si les fresques perdues des Jésuates avaient toutes le même caractère que le tableau de la Calza, on ne saurait trop regretter le désastre qui nous en a privés. C'était là le monument le plus précieux de la belle activité de sa jeunesse d'artiste, celui qui aurait été le mieux capable de l'honorer grandement.

Le Pérugin a été le peintre des Jésuates, comme Michel-Ange fut le peintre de Jules II, et Raphaël celui de Léon X. On ne pénétrera jamais tout à fait l'histoire de son développement artistique, pas plus qu'on n'embrassera, dans son harmonieuse complexité, l'ensemble de son œuvre, parce qu'il nous manquera toujours, pour le faire, le document le plus important, les fresques qu'il peignit au couvent de San-Giusto. C'est une lacune trop considérable : rien ne pourra la combler.

Que resterait-il, je le demande, pour parler de Michel-Ange comme peintre, si on ignorait la voûte de la Sixtine et le *Juge-*

1. L'art qui veut trop exprimer, c'est l'art « baroque », celui du XVII[e] et du XVIII[e] siècle italien. Dans l'architecture, le baroque veut faire dire quelque chose à tous les membres particuliers, en plus de la grande signification de l'ensemble : le baroque ne peut souffrir une ligne au repos. En sculpture, cela donne les statues du Bernin : on ne reprochera pas à celui-là d'avoir négligé l'expression ! Mais alors que le Pérugin la cherche dans le repos, le Bernin ne l'obtient qu'à force d'agitation.

ment dernier? Et sans les *Chambres* du Vatican, malgré tant d'autres œuvres exquises et si populaires, le patrimoine de Raphaël ne nous semblerait-il pas considérablement diminué? Il y aurait tout un côté de son talent, et le meilleur, qui nous échapperait complètement; nous serions réduits, comme pour les fresques des Jésuates, à en parler sur des témoignages d'écrivains, et c'est, en matière de critique artistique, une bien pauvre ressource!

Sachons donc nous résigner à ignorer beaucoup de choses du Pérugin. Cela ferait-il donc partie de la destinée de ce grand artiste, de rester toujours inconnu ou mal connu, ce qui est encore une façon d'être méconnu? On serait tenté de le croire, puisque, malgré tous les efforts que nous avons faits pour déchirer le voile qui nous dérobait l'histoire de la première partie de son existence, nous nous reconnaissons incapable de le soulever tout à fait.

Mais cela n'était pas nécessaire pour notre véritable sujet. Nous devions établir que le Pérugin avait eu une jeunesse, et qu'alors son tempérament d'artiste et ses tableaux ne ressemblaient guère à ce qu'ils devaient être plus tard, surtout pendant sa trop longue vieillesse. Il nous aurait suffi, pour cela, de regarder d'un peu près les tableaux sauvés des Jésuates, et en particulier celui de la Calza.

Voilà donc comment le Pérugin se préparait à devenir le peintre des douces extases, le fondateur de l'École ombrienne! On n'avait jamais songé à le dire. Qu'en pensera maintenant la critique mystique?



CONCLUSION



CONCLUSION

PHILOSOPHIE DE L'ART OMBRIEN

♣♣♣♣♣

CHAPITRE PREMIER

L'art du Pérugin

Comment le Pérugin se distingue de ses prédécesseurs ombriens et comment il s'y rattache. — La peinture religieuse devient, avec lui, la peinture d'extase. — On montre qu'il fut cependant un artiste.

Nos tentatives pour suivre les étapes de la jeunesse du Pérugin et reconstituer l'œuvre peinte de ses premières années nous avaient momentanément éloignés des milieux ombriens [1]. Nous vivions surtout à Florence, parlant de Pietro comme nous l'aurions pu faire de Lippi, de Ghirlandaio ou de Sandro Botticelli. Voici le moment venu de nous ressaisir et de

1. Les peintures des Jésuates appartiennent aux dernières années de sa jeunesse, celles qui touchent de très près à sa maturité; or, il n'y a pas de doute, le Pérugin vivait alors beaucoup plus à Florence que dans les villes ombriennes.

remettre le Pérugin bien en place dans l'histoire du développement de la peinture ombrienne, ce qui est, à vrai dire, notre véritable sujet.

Malgré la diversité des talents des peintres d'Ombrie, on a beaucoup de peine à croire que l'œuvre du Pérugin ne puisse suffire à faire connaître cette École[1] d'une façon complète et définitive. C'est à lui, en effet, qu'elle doit ses caractères les plus arrêtés, cette note spéciale qui empêche, dans tous les musées du monde, de confondre ce qu'on appelle un « tableau ombrien » avec un autre de Venise ou de Florence. Ses prédécesseurs immédiats, Gentile da Fabriano ou Ottaviano Nelli, et, parmi ses contemporains, ceux qui furent les plus remarquables, Bonfigli et Niccolò Alunno, semblent appartenir à une autre famille artistique, s'être inspirés d'un autre idéal.

Ils étaient cependant « ombriens », autant et même plus que lui. Nous avons essayé de bien faire ressortir cette extrême variété de l'art en Ombrie avant que le Pérugin ait, pour ainsi dire, tout nivelé autour de lui. La curiosité aidant, nous prenions plaisir à faire valoir, comme elle le mérite, la charmante originalité d'un Boccati da Camerino, d'un Bonfigli ou d'un Niccolò Alunno : mais ce sont des plaisirs un peu raffinés et qu'il faut se résoudre à goûter avec modération, si l'on veut s'élever jusqu'à des considérations un peu plus générales.

Alors on reconnaîtra que tous ces artistes ne font guère songer au Pérugin, tellement est décisive l'orientation caractéristique qu'il a su donner à ce qui est devenu avec lui et restera toujours l'idéal de cet art particulier. Le Pérugin, c'est, dans l'histoire de

1. Voir, dans l'*Introduction*, pages 1 et suivantes, la distinction que nous avons cru nécessaire d'établir entre l'*Art ombrien* et l'*Ecole ombrienne*. Le Pérugin de la jeunesse appartient encore à l'*Art ombrien*. Quand on s'obstine à penser que le Pérugin suffit à révéler l'École ombrienne, on ne songe qu'au Pérugin de la maturité, le fondateur de l'Ecole ombrienne.

FIG. 113. — **Le Pérugin**, *Portrait*. **Alinari**, n. 1046. Ce portrait est exposé aux Uffizi, dans la salle des portraits d'artistes peints par eux-mêmes. Est-ce vraiment un portrait représentant le Pérugin ? On tend aujourd'hui à soutenir le contraire : mais a-t-on parfaitement raison ? Je laisse au lecteur de se prononcer, d'après la comparaison avec les autres portraits du Pérugin qu'il trouvera dans cet ouvrage.



Cl. Alinari.

FIG. 113. — Le Pérugin, *Portrait.*

l'art, la peinture de l'extase et du ravissement. Nous avons quelque peine à nous convaincre qu'il ait existé, en Ombrie, des artistes n'ayant pas été, eux aussi, des peintres d'extase. Le naturalisme d'un Bonfigli nous étonne, et je comprends maintenant que l'auteur de l'*Art chrétien* ait reproché à cet artiste excellent d'avoir été « peu familiarisé avec l'idéalisme qui caractérise l'Ecole ombrienne[1] ».

Ce caractère extatique était-il dans le tempérament du peuple ombrien et, pour ainsi dire, dans son sang? J'essaierai tout à l'heure de le déterminer avec exactitude, en montrant de quelle façon il faut entendre la fameuse théorie du « mysticisme ombrien ». Elle s'éclaircit tout d'un coup, aussitôt qu'on veut bien reconnaître qu'avec le seul mot de « religieux » on peut aisément tout expliquer.

La peinture d'extase est, dans l'art religieux, ce qu'il y a de plus excellent[2]. Aucune École n'y a si bien réussi que l'École ombrienne : elle le doit au Pérugin. Il était né pour devenir un peintre d'extase. A cela le portaient toutes les aspirations de son âme d'artiste. Il n'y a pas à craindre, en le répétant, de le diminuer d'aucune façon. Mais il fallait montrer, au préalable, tout ce qu'il avait accompli, pendant sa jeunesse, pour devenir capable de réaliser un jour, dans sa plénitude, son idéal de beauté.

Plus une œuvre est exquise et raffinée, plus elle a demandé, pour sa réalisation, des ressources infinies de délicatesse et de jugement. La jeunesse du Pérugin s'est prolongée au delà des limites ordinaires des noviciats artistiques. On dira sans doute que ce fut pour lui une bonne fortune de ne pas l'avoir passée tout entière en Ombrie. Jeune encore, il a dû commencer à entrevoir, en un rêve délicieux, ces attitudes d'extase dont il caractériserait un jour les personnages de ses tableaux de dévotion. C'était une musique qu'il se chantait tout bas, dans le secret de son âme, bien avant d'avoir trouvé les harmonies avec lesquelles il deviendrait capable de la traduire. Les fortes études techniques ne lui suffisaient pas, et, celles-là, l'Ombrie eût été très honnête-

1. A.-F. Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, p. 188.
2. Elle correspond à ce que les auteurs ascétiques appellent « la voie contemplative ».

ment capable de les lui donner. Il lui fallait encore respirer ce parfum de grâce sévère qui est le propre de l'art antique, et que Florence, la ville grecque par excellence, était en train de retrouver. Là se poursuivait la réconciliation séduisante de l'esprit grec et de l'esprit chrétien. Et qui niera que l'idéal de la beauté antique peut encore convenir en une certaine mesure, je veux dire en ce qu'il contient de plus exquis, à l'idéal de la beauté chrétienne? Le Pérugin avait besoin de le savoir. Il lui fallait Florence pour le lui montrer. Mais il y demeura trop longtemps.

Florence fut pour lui une marâtre plutôt qu'une mère. Elle prit soin de sa jeunesse, s'occupa de son éducation, sembla même, un instant, l'affectionner comme un véritable fils, mais tout cela pour lui faire sentir un jour, plus cruellement, combien peu elle l'avait jamais vraiment aimé. Ainsi se trouvait réalisée la prédiction du vieux maître dont parle Vasari, au moment où le jeune artiste se disposait à gagner la Toscane : Florence ne lui devait pas être hospitalière.

Son rêve, toutefois, était trop séduisant, aux jours surtout où il commençait à se révéler, paré de toutes les grâces d'une première jeunesse, pour que Florence, étonnée, pût s'empêcher, elle aussi, d'en être toute remuée et ravie. Elle applaudit donc le Pérugin, jusqu'à lui faire illusion sur la nature de l'estime dont elle consentait à l'honorer. L'artiste ombrien ne sut pas comprendre qu'elle ne pouvait lui accorder qu'en passant, et comme par surprise, un enthousiasme aussi extraordinaire : ses œuvres étaient trop surnaturelles pour des âmes passionnément éprises des jouissances plus palpables de la terrestre beauté. Florence aimait la vie : le Pérugin n'avait à lui offrir que le rêve. Et les contemporains de Laurent le Magnifique n'étaient plus capables de comprendre comment le rêve, c'est encore une forme de la vie, celle qui s'écoule en Dieu. Leur religion ne pouvait pas s'accommoder d'un programme aussi raffiné. Ils comprenaient la piété d'une façon plus extérieure, encore comme une fête; Ghirlandaio le disait avec un charme incomparable en ses fresques délicieusement mondaines de Santa-Maria-Novella. Et dans l'intimité de leur chapelle domestique, là où le Pérugin eût mis, aux pieds du saint Bambino, les mages en extase, Benozzo Gozzoli déroulait, sur les murailles de la chapelle des Médicis, la pompe magnifique des cortèges d'Orient. C'était

encore de l'art religieux, mais combien peu d'accord avec la religion, sinon avec l'art, du Pérugin !

J'ai trouvé, dans cette histoire du Pérugin et des origines de l'Ecole ombrienne, une occasion tout à fait favorable pour approfondir ce problème difficile de l'essence de l'art religieux. Il m'avait toujours semblé que, pour faire vivre l'art religieux, il y fallait, sans doute, de « l'art » et de la « religion », mais dans quelle proportion? Voilà ce que je ne parvenais pas à découvrir.

La difficulté, d'elle-même, s'est éclaircie, à mesure que j'avançais dans cette histoire. J'y ai vu, en effet, comment, pour réaliser son rêve, il avait fallu au Pérugin beaucoup de patience et d'études — autant dire, tout de suite, beaucoup d'art. C'est pour cela que je prenais tant de peine à revendiquer pour lui un certain nombre d'œuvres où la qualité d'art se trouve victorieusement affirmée, en même temps que les efforts pour réaliser toujours quelque chose de mieux. Sans accepter la légende qui en fait un athée[1], je veux simplement le mettre au niveau de son siècle et supposer, pour l'instant, qu'il n'avait qu'un petit bagage de religion. Cela ne l'a pas empêché de devenir le fondateur de l'école de peinture la plus religieuse du monde. Dans son cas particulier, il faut croire que l'art a sauvé la religion.

Et le problème de sa triste vieillesse n'est plus un mystère. Qu'on lui suppose un renouveau d'idées religieuses ou qu'on y voie la déroute complète de toutes ses croyances, tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il n'y est plus, comme artiste, que l'ombre de lui-même. Mais la banqueroute la plus lamentable a été celle de ses convictions artistiques. L'Ecole ombrienne proprement dite a connu, avec lui, son aurore et son déclin.

Qu'a-t-elle duré ? L'espace d'un rêve. Et ce rêve fut si court qu'il faudrait presque le réduire au temps nécessaire pour la production de deux chefs-d'œuvre, la fresque de *Santa-Maddelena de' Pazzi* et la *Pietà* du musée Pitti[2] ! Si le Pérugin avait conservé intactes ses convictions d'art, l'affaiblissement de ses convictions reli-

1. Voir plus loin le chapitre où nous traitons de « la religion du Pérugin ».

2. Cette étude de la fresque de Santa-Maddelena de' Pazzi ne rentrait pas dans notre sujet. Nous nous sommes contenté d'en publier la reproduction. Voir fig. 3, h. t., p. 8.

gieuses n'aurait pas rendu si éphémère son influence sur les destinées de l'École ombrienne.

Mais peut-être l'art religieux ne doit-il s'accommoder que des reliefs de l'art le plus grand! On se résigne difficilement à l'admettre. Je crois bien avoir prouvé le contraire en écrivant cet *Essai sur la jeunesse du Pérugin.*

Il fut vraiment un « artiste », comme l'avaient été ses prédécesseurs et ses contemporains ombriens, mais à un degré plus éminent et, pour cela, réussit à s'élever au-dessus d'eux[1]. Nous avons vu, en outre, quelle était l'essence de son art : il appartient vraiment à la catégorie des artistes qui se préoccupèrent, tout d'abord, de l'observation de la nature et de la vérité.

Il nous reste maintenant à considérer le côté religieux de son talent. Il nous sera permis, pour cette nouvelle et dernière enquête, de le confondre d'abord avec tous les autres artistes de l'Ombrie. Puis, à cause du problème délicat que présente, dit-on, l'examen de ses croyances, nous lui consacrerons un chapitre spécial, où nous parlerons, pour terminer cet ouvrage, de la religion du Pérugin.

1. Je dirai cependant qu'il fut, lui aussi, un « entrepreneur de peintures de religion ». Les deux vocations ne sont pas incompatibles. Nos imagiers de la place Saint-Sulpice pourraient *au besoin* nous donner eux-mêmes, dans leurs grossières inventions, l'illusion de quelque chose d'artistique. Ce n'est pas la religion qui leur manque, à ceux-là! Mais il ne viendra à l'esprit de personne de les prendre pour des artistes.





CHAPITRE II

Caractères généraux de l'Art ombrien

CE QU'IL N'EST PAS :

I. L'art ombrien n'est pas **doucereux**, *comme le disait Charles Blanc, lequel prétendait d'autre part, avec une égale invraisemblance, que tel était également le caractère des habitants de l'Ombrie.*

II. L'art ombrien n'est pas **mystique**. *Du moins il ne l'est pas d'une façon spéciale. Du mysticisme en général, et, en particulier, du mysticisme ombrien. — Rio et la théorie de l'art mystique.*

L'ART ombrien, c'est, avant tout, la peinture, mais la peinture au service de la religion et plus particulièrement de la piété.

Avant la seconde moitié du XV[e] siècle, l'art ombrien ne se distingue pas essentiellement de celui des autres provinces italiennes : à Florence, en effet, à Sienne, comme à Venise et à Milan, l'art est surtout religieux : il n'est guère autre chose que cela.

Sans doute on bâtit des maisons et même des palais : mais les demeures des particuliers y sont modestes[1], le luxe étant réservé

1. Etudier, par exemple, à ce point de vue, les exemples d'architecture privée dans les vieux tableaux de l'époque : on n'y trouvera rien qui fasse pressentir le luxe des demeures de la Renaissance. Se souvenir, en outre,

à la maison de Dieu, et les monuments civils, à peine achevés, sont aussitôt livrés aux peintres, pour qu'ils mettent sur leurs murailles des histoires de piété et des peintures de dévotion. Le palais municipal de Sienne, comme celui de Pérouse, n'est pas décoré autrement qu'aurait pu l'être l'église d'une paroisse ou la chapelle d'un monastère.

Mais à mesure que l'art, surtout la peinture, s'écarte de son orientation primitive, le caractère religieux de la production artistique s'efface peu à peu dans les autres provinces : il devient au contraire en Ombrie, et par cela même, de plus en plus évident. L'Ombrie a été le dernier asile des artistes qui ne savaient pas faire autre chose que des peintures de dévotion.

Ce caractère de l'art ombrien ressort déjà avec quelque évidence de tout ce que nous avons dit dans les chapitres précédents : je n'aurai guère, dans celui-ci, qu'à en développer les conclusions. Je dois principalement y faire sentir l'importance des œuvres peintes, comme manifestation extérieure de la religion et de la piété. L'art n'y est pas encore un « luxe », ou plutôt c'est le luxe de tout le monde, celui des riches comme celui des pauvres. Nous montrerons, dans cette extraordinaire popularité des peintures de dévotion, la meilleure cause du développement de la peinture ombrienne, comme aussi de sa décadence. L'art qui est mis à la portée de tout le monde ne peut rester bien longtemps un art tout à fait digne de ce nom, à moins qu'il ne soit encouragé et soutenu par la faveur de l'Etat et des riches particuliers, et que les artistes — ce qu'on ne peut guère espérer — continuent, malgré tout, à mettre de la conscience où on ne leur en demande plus. Mais, à l'époque de la Haute-Renaissance, et même en Ombrie, l'art ne vit plus que des petites gens, et les peintres, qui sont voués plus spécialement à l'art religieux, ne recevant plus que de petites commandes, font trop bon marché de leurs convictions.

que le sens du « confortable » n'entrait pour rien dans les préoccupations des riches Florentins, qui, même à la fin du XV[e] siècle, se faisaient bâtir de splendides palais. Ceux des Strozzi ou des Médicis sont presque inhabitables : ils étaient édifiés, avant tout, en vue du « plaisir des autres », pour devenir des monuments agréables à regarder. Qu'on approfondisse encore l'esthétique de la « loggia » : songer de la sorte à abriter ses concitoyens, dans sa propre demeure, contre la pluie, le soleil ou le vent, n'est-ce pas encore quelque chose comme de la charité... j'allais dire de la religion?

Je commencerai par expliquer, dans ce chapitre, pourquoi je renonce à caractériser la peinture ombrienne comme on le fait habituellement. En montrant ce qu'elle n'est pas, j'aurai déjà travaillé à faire comprendre, à peu près, ce qu'elle est.

I

On se trouve toujours quelque peu embarrassé à prétendre, en abordant une question, que ceux qui l'ont traitée avant vous n'y ont pas précisément réussi. Je veux donc m'excuser, tout d'abord, d'avoir à critiquer les auteurs estimables qui ont parlé, avant moi, de la peinture ombrienne. Mais cela était nécessaire, car je ne pouvais, d'aucune façon, me ranger à leur avis.

Les caractères généraux de la peinture ombrienne sont, en général, assez mal définis. On s'obstine à la considérer comme essentiellement doucereuse, n'ayant jamais eu d'autre culte que celui d'une grâce un peu mièvre, et tout à fait incapable de ces fortes qualités qui caractérisent l'art vraiment grand.

Cette manière de voir est tellement enracinée dans les habitudes de la critique, qu'elle a souvent obscurci l'intelligence des écrivains les plus clairvoyants. On a été jusqu'à prétendre, avec une invraisemblance extrême, que ce caractère « doucereux » de la peinture ombrienne s'expliquait par le tempérament des habitants de ces régions. Passe encore pour des touristes, qui se proposent uniquement de dresser, en voyage, l'inventaire de leurs sensations : mais l'erreur est plus grave quand il s'agit d'historiens que l'on a le droit de supposer mieux informés.

Charles Blanc est donc convaincu que la caractéristique de la peinture ombrienne, « c'est une certaine tendresse qui tient au caractère moral de la population et qui est constatée par ce proverbe italien : *Quel che muove la romana all' ira muove la peruginese al pianto*[1].

Il faut bien se garder d'écrire l'histoire avec des proverbes. Je ne

1. Ch. Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Ecoles : Ecole ombrienne et romaine*. Introduction, page II. Paris, Laurens, 8, rue de Tournon.

sais pas où a été fabriqué celui que cite Charles Blanc, mais, soyez-en bien persuadés, ce ne fut pas à Pérouse.



FIG. 114. — **Pinturicchio,** *Tableau de Spello.* Reproduction autorisée par **M. Laurens.**

Avant de le prouver je ferai remarquer que Charles Blanc n'est pas tout à fait dans le vrai en prétendant s'autoriser de l'autorité de Passavant. Celui-ci a bien écrit que « les œuvres de l'Ecole ombrienne ont, en quelque sorte, un caractère langoureux et extatique qui arrive à l'idéal par une imitation naïve de la nature[1] ». Mais il a pris soin de nous dire qu'il parlait de l'école qui s'était formée en Ombrie *dans la seconde moitié du XVe siècle*, sous l'influence de Niccolò Alunno, et plus décidément du Pérugin : il ne manque pas de nous avertir, d'autre part, dans la phrase même que l'on cite, du rôle qu'y tient encore un certain naturalisme. En un mot, « ce double caractère de grâce jolie et de douceur », supposé que telle soit bien la véritable note de l'Ecole ombrienne, n'apparaît que dans les peintures de la fin du XVe siècle, et pas dans toutes : celui qui a le plus contribué à l'y faire entrer, sans conteste, c'est le Pérugin.

Or il n'est point prouvé qu'il faille réduire au seul Pérugin toute l'histoire de la peinture ombrienne[2].

Et alors même que cela serait, il y aurait encore lieu à bien des réserves, précisément sur ce point particulier. Car, supposé que la « grâce jolie » soit le caractère le plus remarquable des œuvres de la maturité du Pérugin, on peut se demander s'il le fut aussi pendant toute la durée de sa longue existence. Or je le nie absolument : c'est la thèse même de mon livre.

Que si l'on voulait caractériser de la sorte son talent, tel qu'il se révèle, par exemple, aux peintures du Cambio, à Pérouse, j'y consentirais, peut-être, mais en me réservant de prouver que ce ne fut pas, en tout cas, un héritage immédiat de sa jeunesse ni de son éducation. La délicatesse n'est permise qu'à ceux qui ont d'abord connu la force[3]. Autour du Pérugin, et surtout avant lui, les peintres ombriens ne s'étaient pas condamnés aux seules grâces doucereuses. Il en est même, Bonfigli par exemple, dans lesquels ce caractère est si peu marqué, que Rio se croit obligé de

1. PASSAVANT, *Essai sur les Peintres d'Ombrie*, Renouard, 1860, vol. I, pages 432-491. Après les *Italienischen Forschungen* du baron de Rumohr, c'est le premier travail d'importance sur la peinture ombrienne.

2. Je pense l'avoir suffisamment démontré dans la première partie du livre.

3. C'est pour cela qu'il n'en faut pas demander à des artistes du tempérament de Rubens.

les traiter comme des transfuges de l'art ombrien. Niccolò Alunno fait penser plus d'une fois à Carlo Crivelli, et devant les célèbres *Histoires de San-Bernardino* de la pinacothèque de Pérouse, avant de les donner à Fiorenzo di Lorenzo, on avait prononcé les noms, assez inattendus, on en conviendra, de Pisanello, de Domenico da Venezia et d'Andrea Mantegna [1].

Pour ce qui serait maintenant de prétendre que cette tendresse et cette grâce doucereuse tiennent « au caractère moral de la population », voilà une erreur encore plus intolérable ! Il faut être, pour le dire, tout à fait étranger à l'histoire des villes ombriennes.

On n'aurait, par exemple, qu'à entr'ouvrir celle de Pérouse pour y voir, à chaque page, la preuve du contraire. Elle nous montrerait que les traits les plus caractéristiques du peuple ombrien sont, avec une grande rudesse de mœurs, l'énergie et la fierté. Voilà ce que nous y trouverions, à la prendre depuis ses lointaines origines, l'époque de Romulus, pour l'amener jusqu'aux derniers épisodes de la conquête piémontaise [2].

Rien ne vaudrait, pour s'en mieux convaincre, comme la lecture des anciennes *Chroniques de la ville de Pérouse*, publiées jadis par Fabretti dans l'*Archivio storico italiano* [3].

Je conseille de la commencer en notant, par séries, les faits pouvant servir à montrer que les Pérousins n'ont pas été précisément d'un tempérament plein de tendresse et de douceur. A reprendre ensuite, par exemple, la liste des « assassinats » commis souvent sous les prétextes les plus frivoles, quelquefois même

1. Je n'insiste pas sur cette preuve tirée de l'étude des peintures ombriennes elles-mêmes, car on la trouve développée longuement pendant tout le cours de ce livre.

2. Voir encore l'histoire du brigandage à Pérouse, pendant l'occupation du temps de la première République et de l'Empire.

3. A. Fabretti, *Cronache inedite della città di Perugia. — Arch. Stor. Ital.*, vol. XVI, réédité par le même, à Turin, en 1888. Comme histoire récente de Pérouse, on peut consulter Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, 2 vol., Perugia, Santucà, 1875. Les trois volumes de l'histoire de Pérouse de Pellini sont de 1664. Vermiglioni a publié en quatre gros livres la bibliographie des écrivains pérousins. Les *Scrittori umbri* de Jacobilli sont beaucoup plus anciens.

« pour rien, *per niente* [1] », on trouvera sans doute que les mœurs des Ombriens étaient encore, sur la fin du XV[e] siècle, singulièrement éloignées de la prétendue douceur qu'on s'obstine à leur supposer.

Je n'ai pas à me demander si, dans les autres provinces italiennes, la situation était notablement différente. Mais je remarque que, toutes les fois que les écrivains modernes veulent faire sentir la rudesse des mœurs du XV[e] siècle, ils ne manquent pas de s'appuyer de préférence sur les documents fournis par l'histoire de Pérouse. N'est-il pas devenu presque classique, le tableau que Burckhardt a tracé, dans son livre sur la Renaissance, de l'état de la ville sous la domination des Baglioni [2]. Il en a emprunté tous les traits aux vieilles chroniques dont nous avons parlé : elles sont, en effet, d'un incomparable intérêt. Il faut les lire, dit M. Klaczko, « pour apprendre tout ce que cette époque de la Renaissance [3] pouvait contenir de passions sauvages, atroces.

1. « Nell' anno 1448, Sante di Rinaldo strozzò la sua moglie nel letto *per niente.* » *Diaro di Antonio* del Vegli (1423-1491). Edition de Turin, vol. II, p. 40. Le chroniqueur complète ailleurs l'histoire de ce Rinaldo : « Ledit Sante fut assassiné à son tour, le 10 mars 1463, par Sinibaldo, son propre frère ; le 29 août 1454 il avait été rappelé de l'exil avec neuf autres, à savoir : Venciolo da Corgne et Lamberto di Bernardo, qui avaient assassiné Golino, le fils de Masinello, qui assassina Angelo delli Barzi, le fils de Ranaldo di Rustico, qui assassina Vigo d'Apio, etc... » *Lib. cit.*, p. 31. Les femmes elles-mêmes ne s'y montrent pas d'une particulière tendresse : « Le 14 juillet 1477, fut assassiné, par ses sœurs, Lorenzo di Biagio del Monte di Porta Sole : elles le frappèrent de trente-six blessures, pendant qu'il dormait. » *Lib. cit.*, p. 51.

2. J. Burckhardt, *La civiltà del Secolo del Rinasscimento in Italia*, éd. ital. vol. I, pp. 38-44.

3. M. Klaczko fait allusion à l'horrible tuerie qui eut lieu, le 15 août 1500, le jour où Astorre Baglioni épousait une Colonna. L'auteur du guet-apens était lui-même un Baglioni, Grifonetto, jeune homme de vingt-cinq ans. Il y devait perdre la vie. Blessé à mort, il n'obtint le pardon de sa mère Atalante, qu'à la condition que lui-même pardonnerait à son meurtrier : « Et alors le jeune homme leva la main et rendit l'âme, accompagné des bénédictions infinies de la mère, en échange des malédictions de la ville. » Julian Klaczko, *Jules II*, p. 196. Je note ce contraste pour mieux faire sentir l'énergie de tous ces caractères, dans le mal comme dans le bien. Ils ont une exubérance de vie extraordinaire. Qu'on suive, toujours dans les anciennes chroniques, le détail de leur existence : elle ne s'écrirait pas, la chose est évidente, uniquement avec des assassinats. Il faudrait se hâter de placer, en regard, le récit des fêtes religieuses ou civiles, des banquets, réceptions solennelles, tournois, « réconciliations », etc.... par lequel on adoucirait l'horreur du tableau.

Citons seulement un trait en mille de cette nuit du 15 août 1500 : Filippo da Braccio, l'oncle de Grifonetto, après avoir tué de sa main Simonetto Baglioni, sur la grande place de Pérouse, *lui arrache le cœur encore palpitant et y enfonce les dents*[1]... »

Le proverbe de Charles Blanc ne vaut pas ces témoignages de chroniqueurs contemporains. Il est probablement d'origine romaine, et d'époque tardive. Au temps de la Renaissance, et à Rome même, je sais bien, d'autre part, qu'on pensait autrement que le proverbe. Pour avoir enfin raison de l'indomptable caractère des Baglioni de Pérouse, Léon X ne trouva d'autre moyen que d'attirer à Rome le plus remuant de la famille, et de l'y faire secrètement périr. Vingt ans plus tard, alors que l'influence débilitante de la Haute-Renaissance avait considérablement amoindri les caractères, Paul III fut encore obligé d'élever au nord de la ville une imposante citadelle *ad coercendam Perusinorum audaciam*, comme disait la célèbre inscription qui vaut bien, dans l'espèce, le proverbe de Charles Blanc.

Dira-t-on qu'aux environs du XVIe siècle il s'était produit comme un affaissement dans le caractère ombrien, et que, d'énergique qu'il avait été d'abord, il était devenu peu à peu tendre et langoureux ? — Mais presque tous les faits que nous venons de citer ne sont-ils pas empruntés précisément à l'époque de la Haute-Renaissance ? Il n'y en a pas un seul qui ait rapport à la période antérieure aux années de la jeunesse du Pérugin.

Si l'on veut encore une autre preuve, pour mieux se convaincre que le caractère ombrien avait toujours été ce que je prétends, on la trouvera, splendidement développée, dans les quatre volumes que Fabretti a consacrés à la biographie des *Capitani venturieri dell' Umbria*[2].

Pendant près de deux siècles, les capitaines ombriens avaient

1. M. Klaczko ajoute : « Et tout ceci se passe dans la capitale de l'Ombrie *mystique*, à quelques pas de cette vallée du Subasio tout embaumée des *Fioretti* de saint François et des roses de la Portioncule ; à quelques pas aussi de la *Bottega* où Perugino vend ses *Saintes Vierges*, si recherchées pour leur expression doucereuse et languissante. »

2. Ariodante Fabretti, *Biografie dei capitani venturieri dell' Umbria*, 4 vol., avec un cinquième volume consacré aux documents, Montepulciano, 1842-1844.

été les seuls guerriers de l'Italie vraiment dignes de ce nom. Et quand les malheurs de la commune patrie ne leur permirent plus de briller au premier rang, leur nombre, loin de diminuer, s'accrut encore avec leur valeur : on dirait que les secondes places, devenues plus nombreuses, avaient donné à leur énergie comme un aliment de plus.

A la bataille de Lépante, raconte M. Lucarelli, le dernier historien de Gubbio, il se trouva que cette petite ville ombrienne avait, à elle seule, donné à l'armée trois capitaines généraux, six colonels et soixante-cinq capitaines « dont l'historien Armanni nous a conservé soigneusement les noms et l'habitation ». Don Juan d'Autriche, l'ayant appris, à une revue de l'armée, ne put s'empêcher de s'écrier : « Gubbio ? Qu'est-ce donc que Gubbio ? Est-ce plus grand que Naples ? plus grand que Milan ? Qu'est-ce donc enfin que Gubbio ? » Mais allez donc deviner ces choses-là devant la délicieuse *Madone du Belvédère* d'Ottaviano Nelli, celle qui se trouve à Gubbio, à l'église de Santa-Maria-Nuova !

Mélancoliques, les peuples ombriens ! Ils n'avaient pas le temps de l'être, ayant toujours eu beaucoup d'autres choses à faire, et de meilleures. Prier n'est pas rêver : nous l'oublions quelquefois et allons même jusqu'à le prétendre, par légèreté, pour parler encore comme tout le monde, sans nous donner la peine d'éclaircir tout à fait notre pensée. Cela, déjà, n'est pas très recommandable. Mais le désordre serait encore plus grand, sans compter le ridicule, si nous allions tirer de ces incertitudes de pensée et de vocabulaire, une esthétique et presque toute une philosophie.

Commençons à voir un peu plus clairement que, de nos jours, pas plus qu'à l'époque du Pérugin, le peuple ombrien n'a rien de particulièrement tendre ni doux. L'énergie au contraire le caractérise, avec la fierté. Et ce sont qualités qui se retrouvent partout dans sa vie. Ses rapports avec Dieu ne pouvaient manquer de s'en ressentir. Je soupçonne qu'au XVe siècle, il priait un peu comme il se battait, avec une extrême vaillance. Mais comme dans la prière toute l'activité est intérieure, et consiste, si je puis ainsi dire, à renoncer soi-même à agir pour se soumettre, en quelque manière, à l'activité de Dieu lui-même, voilà qu'il nous paraît, dans l'immobilité de sa contemplation priante, doucereux, sans énergie, rêveur, « mystique », enfin, si l'on tient à ce vocable, et puisque

tant de gens, aujourd'hui, croient avoir tout éclairci quand ils en ont appelé au mysticisme !

II

Le mot « mystique », appliqué à l'appréciation d'un certain nombre de tableaux religieux, est d'un usage assez récent. En l'introduisant, à la suite de Montalembert, dans le vocabulaire de la critique d'art, Rio n'a pas contribué légèrement à obscurcir les notions les plus essentielles de l'esthétique chrétienne[1].

Il n'a jamais pu s'expliquer, avec une entière clarté, sur ce qu'il entendait par là. Ce n'est pas, en effet, un éclaircissement de nous avertir, au commencement de son étude sur l' « école mystique », qu'elle n'est plus « de la compétence de ce qu'on appelle vulgairement les *connaisseurs*, l'organe particulier qui s'y applique n'étant plus celui qui juge les œuvres ordinaires de l'art ».

Nous croyons, au contraire, qu'il n'y a qu'une seule manière d'apprécier les œuvres d'art : mystiques ou non, elles ont été réalisées d'après les lois, toujours les mêmes, de la création artistique, et si elles ont parfois plus de perfection, c'est sans doute qu'elles ont su plus heureusement s'y conformer.

Le mysticisme semble se confondre, dans l'esprit de Rio, avec une espèce d'ascétisme qui caractériserait un groupe d'artistes considérés dans leur personnalité d'hommes beaucoup plus que

1. A.-F. Rio, *De l'Art chrétien*. Voir en particulier, dans l'édition de 1874 (4 vol., Bray et Retaux), vol. II, chap. XI, *Ecole mystique*. Nous apprécions, comme personne, l'incontestable mérite de cet ouvrage. Mais cela ne peut nous empêcher d'en apercevoir les défauts. Il est certain que Rio a engagé l'esthétique chrétienne dans des voies d'où il sera maintenant difficile de la tirer. Nous ne sommes pas le premier à le lui reprocher, même parmi ceux qui l'admirent le plus. M. Lenormant, critique peu suspect de « naturalisme », le faisait remarquer dans un article du *Correspondant*. On trouvera cet article dans le recueil *Beaux-Arts et Voyages*, vol. I, pp. 25-54, Paris, 1861, où cet article est reproduit.

FIG. 115. — *Madones ombriennes.* — N. 1, Le Pérugin, *Madone de Borghèse.* — N. 2, Le Spagna, *Madone de Spello.* Alinari, n. 5738. — N. 3, Pinturicchio, *Madone de Spello.* Alinari, n. 5637. — N. 4, Le Pérugin (attribué au), *Madone de la galerie* Poldi Pozzoli, à Milan. Alinari, n. 14741.



Cl. Alinari.

FIG. 115. — *Madones ombriennes.*

d'artistes. Car il mêle sans cesse les observations morales et celles qui sont plus exclusivement du ressort de la critique d'art. Il fait encore plus, comme M. Lenormant le lui reprochait jadis, « il transporte le *criterium* des productions en elles-mêmes à l'intention morale de l'artiste ». On devine les conséquences d'une pareille méthode. Lorenzo Monaco, Fra Angelico, moines de profession, évidemment sont des mystiques. Ne parlons pas, bien entendu, de Fra Filippo Lippi [1]. Mais Fra Bartolomeo, moine lui aussi, faudra-t-il, sans hésitation, le ranger dans la confrérie ? Et Botticelli, que convertit cependant Savonarole ? — Pour les peintres ombriens que Rio affectionne d'une façon toute particulière, il les a donc faits les représentants, par excellence, du plus pur mysticisme. Voilà qui est bientôt dit. Mais quand on en vient aux détails, l'explication paraît moins lumineuse. Nous aurons encore plus d'une fois l'occasion de le remarquer.

Pour ce qui est du Pérugin, par exemple, après l'avoir mis sans hésitation, à la première édition de l'*Art chrétien*, au nombre des mystiques les plus excellents, Rio n'est plus aussi affirmatif dans les éditions qui ont suivi. Le Pérugin, quand il l'eut mieux connu, l'ayant davantage étudié, lui paraît singulièrement entaché de naturalisme, ce qui est, d'après lui, la négation même des aspirations mystiques. La légende de « l'incrédulité du Pérugin » lui causait, d'autre part, un intolérable malaise. Car si la sainteté d'un Fra Angelico s'accommode aisément de la conception mystique, comment y accorder l'athéisme d'un Pérugin ! La critique artistique peut encore s'en tirer, en prouvant que les convictions religieuses ou morales d'un peintre ne sont intéressées que d'une façon secondaire à l'histoire de ses œuvres [2]. Le problème est différent si l'on y fait intervenir toute sa personnalité. Le Pérugin est

1. L'histoire anecdotique de Fra Filippo Lippi est en effet suffisamment connue pour que nous puissions nous dispenser d'en parler.

2. « Il y a sur les sentiments de l'artiste et du poète en général, toutes sortes d'idées vagues, celles-là, entre autres, que l'artiste devrait avoir le cœur sur la main et dans chacune de ses œuvres donner comme le programme de ses idées et de ses sentiments personnels. Mais un artiste, un poète n'a besoin d'autres sentiments que de ceux qui lui sont nécessaires pour donner à son œuvre la plus grande perfection. Quant à ses autres convictions, religieuses, morales, politiques, c'est affaire personnelle. Elles peuvent apparaître çà et là dans ses œuvres, mais elles n'en constituent pas le fondement. » J. Burckhardt, *Le Cicerone*, IIe partie, p. 585, note 1.

pour Rio, comme pour toute la critique mystique, une véritable énigme : il n'a jamais réussi à la déchiffrer.

Nous ne le ferions pas davantage si nous avions l'imprudence de nous aventurer, à sa suite, dans les mêmes chemins. Nous renonçons absolument à recourir au mysticisme pour caractériser le Pérugin et l'Ecole ombrienne. Cela nous oblige à nous expliquer avec quelque détail sur notre façon de comprendre le mysticisme considéré en lui-même et dans ses rapports avec l'art. Aussi bien ce ne sera pas, dans notre livre, un hors-d'œuvre : alors même qu'il faudrait — ce que je ne crois pas — maintenir une opposition radicale entre le mysticisme et le naturalisme, je n'hésiterais pas à donner au Pérugin, du moins pendant sa jeunesse, des tendances franchement naturalistes. J'abandonne à la critique mystique l'autre Pérugin, celui qui n'est pas le meilleur, ni surtout le plus chrétien, le triste Pérugin de la vieillesse.

Le mot « mystique » a aujourd'hui tant de significations différentes, qu'on ne sait vraiment plus dans quel sens il convient de l'employer pour avoir quelque chance d'être entendu de tout le monde. Chacun, en effet, le définit à sa manière, qui est rarement celle de son voisin. Mais il ne faut pas abuser de la liberté qu'on nous laisse de mettre, dans un mot, le sens que nous lui voulons. Cette liberté est relative. On n'a pas le droit de s'en servir quand il s'agit de certains mots dont le sens est arrêté définitivement, parce qu'il répond, comme diraient les philosophes, à une catégorie bien distincte. Le mot « mysticisme » n'est-il pas de ceux-là? Je sais bien que sa définition n'est pas aisée. C'est une raison de plus pour ne pas l'obscurcir et pour l'accepter, avec plus de déférence, de ceux-là seuls qui nous la peuvent exactement donner, les théologiens et les philosophes.

Au point de vue philosophique, il me semble qu'on peut considérer le mysticisme comme une manière d'être de notre activité dans la recherche du vrai et plus particulièrement de l'absolu. Il affecte donc, non seulement notre intelligence, mais encore toutes nos autres facultés, en tant qu'elles se trouvent, elles aussi, engagées dans cette recherche. Or, le propre de la connaissance, c'est de découvrir les raisons des choses. Jusque dans les vérités de la foi, l'intelligence s'attache en effet à en déterminer les raisons,

« raisons d'autorité » tout d'abord, mais aussi « raisons de raison », qui consistent à mieux faire apercevoir, dans les dogmes révélés, l'absence de toute contradiction. Même dans le domaine de la surnature, le rôle de notre activité raisonnable se trouve ainsi sauvegardé. Aux néochrétiens faudra-t-il conseiller seulement de se jeter dans les bras de Dieu pour lui redemander l'aumône de cette foi qu'ils ont perdue et de ces vertus dont ils n'ont conservé, dans leur âme, qu'un souvenir affaibli et d'incertaine efficacité ? Sans doute, qu'ils prient : c'est la première chose à faire pour obtenir le renouveau d'une surnaturelle jeunesse. Mais encore qu'ils travaillent, qu'ils peinent, qu'ils étudient : la foi n'est pas une énigme indéchiffrable, mais une dialectique raisonnable dont le mysticisme n'occupe que le sommet. Ce n'est point par leurs pics les plus élevés que l'on commence l'ascension des hautes montagnes.

Le vrai mysticisme est à base éminemment objective, intimement persuadé qu'il y a des réalités en dehors de nous et qu'il est possible de les atteindre. La recherche scientifique commence à nous la faire apercevoir : le mysticisme achève de nous les faire plus intimement pénétrer. Le vrai mystique ne s'en prend donc pas à l'impuissance des procédés empiriques pour s'excuser de ne pas s'en servir ; mais il les complète, et ne les abandonne que là où précisément s'arrête leur compétence. Le mysticisme n'est pas la négation de la science, mais plutôt une science supérieure, ayant le même objet, sinon les mêmes méthodes : c'est la dialectique du cœur, venant après celle du jugement.

La théologie mystique, par exemple, ne contredit en aucune façon la théologie positive, dont elle n'est que le complément, « une connaissance expérimentale de Dieu, dit Gerson, produite dans l'étreinte de l'amour unitif »[1]. Les deux connaissances, cependant, ne vont pas toujours de pair : n'avons-nous pas déjà, dans le petit groupe de nos Evangiles, celui de saint Jean, qui est, plus spécialement, l' « évangile mystique » ? Tous les théologiens n'ont pas été, par cela seul qu'ils furent grands, des mystiques. Et s'il est vrai de dire que tous les grands mystiques ont été des saints, il le

1. Cité par E. Recéjac dans son *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, Alcan, 1897.

serait beaucoup moins d'affirmer que tous les grands saints ont été des mystiques.

Ce n'est pas ici le lieu de parler des variétés du mysticisme. Elles sont en nombre infini, puisque tous ceux-là sont des mystiques qui cherchent Dieu en dehors des voies de la dialectique ordinaire. Nous en côtoyons de toutes sortes, dans la vie. La poésie a les siens, comme aussi l'histoire, et même la politique. L'art est peut-être le seul domaine dans lequel le mysticisme ne doive pas pénétrer : s'il le fait, c'est en contrebande et en s'autorisant de quelques analogies superficielles qu'il n'est pas très difficile de démêler. L'artiste n'est pas un philosophe, mais un créateur, un poète. Toutefois ses créations sont bornées. Ses œuvres, en effet, sont faites de matière : il n'a pas la prétention de renouveler la face de Dieu, il se borne à nous la révéler. Sa dialectique, à lui, c'est son art, avec ses procédés techniques : nous n'avons à le juger que d'après cela.

Mais il se cache, sous cette querelle, qui n'est peut-être qu'une question de mots, une autre discussion, celle-là beaucoup plus intéressante, et qui est plus précisément du domaine de l'art. Le mysticisme contemporain, sous toutes ses formes, est la réaction contre la tyrannie du fait, le contrepied du positivisme, le discrédit jeté sur la vie terrestre de l'homme, la société, la nature. Dans l'art, en particulier, on l'oppose au naturalisme : un peintre mystique serait alors celui qui, sans plus se soucier des corps, ne songerait qu'à peindre des âmes[1].

Sous cette forme absolue, la définition de l'art mystique est bien près de paraître paradoxale. Fra Angelico lui-même, le peintre mystique par excellence, n'a-t-il pas été obligé d'avoir recours aux artifices dont se servent tous les peintres ? Je veux bien reconnaître, avec le Père Marchese, qu'il ne s'en est servi que dans la mesure nécessaire pour traduire ses pensées. Mais c'est la pratique constante de tous les artistes, et ceux-là mêmes qui sont le plus intimement plongés dans la matière, je veux dire les sculpteurs, n'en poursuivent les frémissements, avec autant d'application, qu'à

1. Voir, à ce sujet, notre étude sur *La critique mystique et Fra Angelico* dans l'*Université catholique*, novembre et décembre 1898.

cause des manifestations de l'âme qu'ils espèrent recueillir en chacun d'eux. Les peintres, mystiques ou non, se serviront toujours des choses matérielles pour exprimer leurs pensées, et la critique consiste à essayer de démêler les méthodes par lesquelles ils y ont, plus ou moins heureusement, réussi.

Si l'on prétend, maintenant, que le peintre mystique se distingue de celui qui ne l'est point en ce qu'il donne une moindre importance à la perfection des formes matérielles pour s'occuper davantage de l'expression de l'âme... cela ne veut plus rien dire[1]. Car il est bien évident qu'en dehors des moyens techniques, c'est-à-dire dans sa façon de traiter la matière, l'artiste n'a plus de ressource pour traduire les sentiments de l'âme. Ainsi, privé de son instrument, le plus merveilleux pianiste devient incapable de nous convaincre de son art. Méprise-t-il la draperie de ses statues, pour ne s'occuper que de leur visage, l'artiste commet déjà une erreur, puisqu'il néglige encore un moyen d'expression. La *Victoire de Samothrace*, au Louvre, n'a plus ni tête ni bras : mais quelle noble fierté dans le jet des voiles légers qui la couvrent ! L'ivresse du triomphe ne s'y lit-elle pas suffisamment ? Et qui oserait dire qu'elle n'a plus d'âme parce qu'elle n'a pas de visage ? L'artiste qui, pour mieux peindre les âmes, n'aurait plus que du mépris pour les choses matérielles, de quel nom l'appellerons-nous ? Je ne veux pas, en tout cas, qu'on le regarde comme un artiste chrétien. Et j'excuserais presque ceux qui, l'accusant d'impuissance ou de paresse, le regardent comme un fou ou un « dégénéré[2] » !

J'ai montré, au cours de cet ouvrage, que, parmi les prédécesseurs et les contemporains du Pérugin, le naturalisme a été, en

1. On nous répondra : « Vous avez beau faire, il y aura toujours ceux qui attachent plus d'importance à *la forme* et ceux qui songent avant tout à *l'expression*. Ces derniers, qu'on devrait habituellement appeler « psychologues », se nomment « mystiques » quand ils traitent de sujets religieux : le Pérugin compte parmi les plus excellents « mystiques ». Mais voilà précisément ce que je nie, et j'ai montré ailleurs à quelle époque seulement de son existence il mérite ce nom. Cf. supra, p. 386. A l'époque la meilleure de sa carrière, le Pérugin a su réaliser l'idéal religieux, en faisant au culte de la forme, ou au *réalisme*, la part exacte qu'il peut avoir en ce genre où l'*idéalisme*, le *surnaturel*, l'*expression*, si l'on veut, doit cependant conserver la meilleure place.

2. Cf. Max Nordau, *Dégénérescence*. Livre paradoxal, s'il en fut jamais, qu'il faut lire cependant, pour se mieux garder des intempérances mystiques

Ombrie, largement représenté. N'est-il pas d'ailleurs assez instructif de voir comment nos critiques mystiques sont obligés, pour rester fidèles à leurs principes, de stigmatiser énergiquement, comme des transfuges de l'Ecole ombrienne, les artistes qui sont le mieux faits pour l'honorer, Benedetto Bonfigli et Niccolò Alunno ? Il est en effet très évident que ce dernier, tout particulièrement, est d'un naturalisme qui va quelquefois jusqu'au réalisme le plus intransigeant.

Qu'on regarde, par exemple, ce *Martyre de saint Barthélemy*, une de ses dernières œuvres, à laquelle peut-être son fils Lattanzio avait aussi mis la main[1]. Il y a, dans les dernières œuvres des maîtres, comme un renouveau de jeunesse : ainsi Raphaël mourant a reproduit, dans la partie supérieure de sa *Transfiguration*, cette admirable fresque pour laquelle il avait peut-être, dans sa jeunesse, aidé son maître, le Pérugin. Le dernier rêve de l'Alunno fut de traduire, dans toute son horreur, le récit du martyre d'un saint qui avait été, raconte la tradition, écorché tout vivant. Et il y a merveilleusement réussi. On ne saurait rendre avec plus de naturel et de vérité, malgré quelques incertitudes de dessin, la passion de ce cavalier, l'ordonnateur du supplice, excitant, d'un geste furieux, la mollesse de celui des bourreaux qui enfonce le couteau, comme à regret, dans le bras de sa victime, pendant que l'autre, au contraire, hideuse figure de tourmenteur forcené, le couteau entre les dents, s'appuie à l'arbre où le misérable est lié, afin de peser avec plus de force sur la peau qui déjà se détache et coule le long des chairs sanglantes !

C'est devant des tableaux de ce genre, et non point seulement devant les tendres Madones du Pérugin, qu'il convient de réfléchir sur la thèse du « mysticisme ombrien ».

Mais il y a le Pérugin ! Et de lui, tout au moins, ne dirons-nous

1. Tableau existant à San-Bartolomeo di Marano, près Foligno. ALINARI, n. 5414. La prédelle de l'Alunno que possède le Louvre, où se trouve une *Flagellation* très réaliste, relève de la même inspiration. Gravé dans Ch. Blanc, *Ecole ombrienne*.

FIG. 116. — **Niccolo Alunno,** *Martyre de saint Barthélemy,* dans les environs de Foligno. **Alinari, n.** 5414.



Cl. Alinari.

FIG. 116. — **Niccolo Alunno,** *Martyre de saint Barthélemy.*

pas qu'il fut un véritable peintre mystique? — On le pourrait, certes, surtout si l'on parle du Pérugin de la maturité, car alors sa manière est si nettement caractérisée, qu'on n'a plus à craindre, en se servant de ce mot, de ne pas savoir ce qu'on lui fait dire. Je préfère toutefois me servir d'un autre, afin d'être plus sûr d'éviter tout malentendu, et je parle plutôt de lui comme du créateur de la peinture d'extase — sans le confondre pour cela avec les mystiques que la grâce a favorisés de surnaturels ravissements. Je me suis étudié, au contraire, à montrer tout ce qu'il a fait pour être capable, par son art, de nous en donner l'illusion dans ses tableaux. Il a dû commencer, pour cela, par être fortement imprégné de naturalisme. Les deux tendances ne se contredisent pas, mais se complètent, de même que la recherche mystique ne contredit pas la science, mais la prolonge et la mène plus avant dans la découverte de la vérité.

Le mysticisme n'est peut-être que l'évolution naturelle et logique de l'art le plus sainement épris des réalités de l'existence. On se trompe quand on répète que les mystiques sont entièrement détachés des choses de la terre : elles leur servent comme d'échelons pour s'élever jusqu'à Dieu. Aussi bien, n'ont-ils pas sans cesse recours aux symboles? Et d'où les prennent-ils, sinon des choses dans le commerce desquelles ils vivent ici-bas?

N'avons-nous pas vu comment, de nos jours, le mouvement réaliste et naturaliste s'est résolu peu à peu dans l'idéalisme et le mysticisme? Pour mieux atteindre les idées, il fallait commencer par l'étude attentive de la nature, car l'idéal n'est point au-dessus du réel, mais dans le réel. Vieille doctrine, s'il en fut jamais, celle de tout le Moyen-Age, qui enseignait que les idées sont des concepts de notre intelligence, dont le fondement est dans les choses et la dernière réalisation en Dieu. Mais ce n'est pas en Lui que nous les pouvons apercevoir directement : il faut avoir la sagesse de les chercher là où seulement nous pouvons les découvrir, c'est-à-dire dans les réalités de ce monde qui sont comme le miroir de Dieu. La mission de l'artiste, comme celle du philosophe, est de faire effort pour les y retrouver. On finit toujours par être plus ou moins mystique. Tôt ou tard, disait aussi Vauvenargues, nous n'aimons plus que les âmes. L'artiste, cependant, devra toujours se méfier de les aimer trop exclusivement : il ne

lui sera jamais permis, à lui tout au moins, d'oublier les corps qu'elles habitent. Il devra toujours faire effort pour s'en souvenir. Plus son mysticisme sera intense, et plus il devra s'étudier à rester fidèle à ses convictions naturalistes. Autrement ce ne serait plus qu'un rêveur et, fût-il devenu un saint, nous n'aurions plus, comme artiste, qu'à le mépriser.

L'art mystique est aujourd'hui, sous toutes ses formes, la négation de l'art au profit de la religion. On s'en autorise pour excuser, chez les entrepreneurs d'images ou de statues religieuses, les plus incroyables défaillances. Des écoles se sont fondées où l'on apprend à imiter, avec adresse, l'incorrection des œuvres naïves, mais grossières, des temps passés. Tout cela, c'est au nom de l'art mystique ! Je ne puis me résoudre à l'estimer. Je ne l'ai mêlé en aucune façon à ces études sur l'histoire de l'art ombrien.

Pour bien des gens — presque pour tout le monde, à vrai dire, — « mystique » est simplement un mot synonyme de « chrétien ». On les emploie indifféremment l'un pour l'autre. Le Père de Bonniot ne l'a-t-il pas dit formellement : « Etre chrétien et être mystique, c'est, en un sens large et très vrai, la même chose [1]. » Il l'affirme cependant avec quelque réserve. Je n'en trouve plus dans cet écrit où le cardinal Pie reprenait si vivement Cousin d'avoir osé critiquer le mysticisme, qui « n'est autre chose que le christianisme lui-même [2] ». Ainsi pensent, sans doute, de notre temps, ces publicistes, romanciers ou poètes, qui, pour s'être enrôlés sous la bannière du « mysticisme », sont persuadés être revenus au catholicisme, alors même qu'ils n'ont pas encore le courage d'en accepter, dans la pratique, toutes les obligations [3]. Je veux bien, cepen-

1. Cité dans : J. Pacheu, S. J., *De Dante à Verlaine*, p. 144. Cet excellent livre, plaidoyer convaincu en faveur de nos mystiques contemporains, contient cependant plus d'une proposition dans le genre de celle que j'ose soutenir. Le Père Pacheu ne finirait-il pas, en somme, par être de mon avis puisqu'il a écrit ceci, par exemple : « Ce n'est pas une alliance entre deux fantômes d'art et de religion qui peut être féconde. » Nous voilà tout à fait d'accord.

2. Cardinal Pie, *Œuvres*, vol. II, p. 366.

3. C'est pour cela qu'ils ont la sagesse de s'appeler, modestement, « néo-catholiques ». Ils sont religieux dans ce sens qu'ils cherchent quelque chose pour les « relier » à Dieu, alors que tant d'autres ne rêvent que des moyens de s'en détacher de plus en plus.

dant, consentir à les regarder comme des mystiques, puisqu'ils ont des aspirations religieuses et cherchent à se rapprocher de Dieu.

Quand on caractérise l'art ombrien par ce mot de « mystique », ne veut-on pas simplement faire entendre qu'il fut, avant tout, un art religieux ? Telle est bien, en effet, ma manière de voir : mais je préfère l'exprimer simplement, sans avoir recours, pour cela, aux « considérations mystiques ». L'art ombrien a été, d'une façon plus excellente que partout ailleurs, l'art, et plus particulièrement la peinture, au service de la religion et de la piété. Je l'ai déjà montré au cours des chapitres précédents. Je le ferai plus spécialement dans celui qui va suivre, considérant, pour cela, dans leur ensemble, les différents genres où les peintres d'Ombrie se sont exercés.



CHAPITRE III

Caractères généraux de l'Art ombrien *(Suite)*

CE QU'IL EST :

I. L'art ombrien est religieux, avant tout, et presque exclusivement. — De la part qu'il fait à la peinture profane et, en particulier, à la peinture dramatique.
II. Des principaux genres de la peinture ombrienne. — Les retables d'autel. — Les bannières de confréries. — Les peintures votives.
III. Etude particulière des peintures votives. — Leur signification religieuse. — Sujets qui y sont représentés. — Comment la multiplicité extraordinaire de ces peintures votives fait leur principale importance.
IV. Conclusion. — Que les artistes ombriens ont été, plus spécialement, des entrepreneurs de peintures de dévotion.

I

Les peintres ombriens ont été, avant tout, des artistes religieux. Cela ne veut pas dire, cependant, qu'ils ne se soient jamais occupés de travaux profanes.

On ne doit pas perdre de vue, tout d'abord, que les artistes du XVe siècle, même les plus illustres, furent en même temps de modestes artisans. Ils ne croyaient pas s'avilir en s'occupant de beaucoup d'offices qui ont peu de rapport avec l'art proprement dit. Léonard de Vinci lui-même n'a pas échappé aux prosaïques

besognes du métier. On l'employait à toutes sortes d'ouvrages : qui sait tout ce qu'il a dépensé de génie pour amuser la cour du duc de Milan ! Qu'on juge, après cela, de ce que l'on exigeait des modestes artistes : au bas de l'échelle, on devait y mettre moins de façons. Nous savons, au moins par les documents d'archives, que les peintres d'Ombrie se sont livrés, eux aussi, à ce genre de travaux. Ils ressemblent, en cela, à tous les autres artistes leurs contemporains [1].

Leur vie artistique ne s'écrit même, d'une façon certaine, qu'avec des renseignements qui ne nous donneraient pas une très haute idée de leur talent, s'il fallait du moins en juger d'après les besognes où on l'appliquait. Si je consulte, par exemple, la belle étude où M. Mazzatinti a réuni les documents relatifs aux artistes de Gubbio, je trouve, rien que pour le XIVe siècle, les noms de onze peintres [2]. Mais voici ce qu'ils nous apprennent sur le genre de leurs travaux. *Angelo di Massolo*, en 1351, « raccommode » une Madone pour la Fraternità de' Bianchi [3] et décore, en 1384, les pennons des trompettes de la commune. *Donato di M° Andrea* touche, en décembre 1382, deux florins d'or « pour une couronne faite sur les armes du seigneur Charles, roi de Jérusalem et de Sicile, au mur du Palais des Consuls ». *Vico di Pietro* est chargé de peindre les armes de la commune sur les vêtements d'un ambassadeur. *Jacopo di Selano* décore aussi des pennons pour la trompette de Balduccio Barciglie, le même pour qui travaille un autre peintre de la ville, *Petruccio*, qui semblerait, d'après les documents, avoir eu plus particulièrement cette spécialité. C'est à peine si je trouve, pour *Guiduccio di Palmeruccio*, la commande d'une *Annonciation*. Je ne parle pas, bien entendu, d'*Ottaviano Nelli*, le grand peintre de Gubbio, qui exécute des travaux plus importants. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, d'en accepter d'assez modestes, tout comme ses confrères moins illustres [4].

1. En France, d'ailleurs, aussi bien qu'en Italie, les artistes sont employés à toutes sortes de métiers. Voir, à ce sujet, G. Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, et A. Kœchlin et J. Marquet de Vasselot. *Lib. cit.*

2. G. Mazzatinti, *Documenti per la storia delle arti a Gubbio*, Arch. stor. per l'Umbria, vol. III.

3. « A maiestro Angniolo pintore per raconciare la nostra donna s. X. »

4. En octobre 1400, il peint, à Pérouse, les armes du duc de Milan, en plusieurs endroits de la ville. — En 1411, ce sont des pennons pour des trom-

Ce que je dis de Gubbio s'applique ausi bien à toutes les autres villes de l'Ombrie. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les recueils de documents relatifs à chacune d'elles.

On voudrait savoir encore si l'Ombrie n'a pas eu, comme la Toscane et l'Etat siennois, de véritables peintures historiques, inspirées des événements contemporains et destinées à en transmettre le souvenir.

Rio le nie absolument : « Ce genre de représentation, si commun à Florence et à Venise, semble avoir été exclu, au même titre que le portrait, du domaine étroit, mais sacré, de l'art ombrien, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation [1]. » Il est certain que les compositions historiques n'y abondent pas. Mais nous savons, au moins par les documents, qu'il y en a eu cependant un certain nombre.

C'est ainsi qu'à Pérouse, dans l'église de San-Francesco, « on avait représenté, tout autour du chœur, les actions les plus remarquables de ce Vinciolo, qui, en qualité de capitaine des Pérousins, s'était signalé au siège de Smyrne [2] ». Parmi les peintures détruites du palais Baglioni, dans la salle de Braccio, il y avait également un portrait de ce même Vinciolo [3]. Crispolti nous parle aussi d'une fresque peinte, au XIV[e] siècle, près du Castello di San-Mariano, en souvenir d'une victoire remportée par les Pérousins sur une bande d'aventuriers anglais, commandés par Giovanni Augud [4]. La peinture historique avait encore son emploi dans

pettes, et en 1412 les armes de l'Eglise aux cinq portes de Gubbio. En 1434, encore des pennons, puis, en 1435, seize bannières, et, en 1437, des peintures sur des écussons « accrochés au baldaquin pour l'entrée du seigneur Cardinal de Colonna ». Ottaviano Nelli, soit dit en passant, a donc été, quelque peu, lui aussi, un « artiste profane ».

1. A.-F. Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, p. 180.

2. A. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, p. 47.

3. Pellini, lib. cit., vol. I, p. 482.

4. Cesare Crispolti, *Perugia Augusta*, p. 198, Perugia, 1648. « La dite peinture représente une bataille entre deux armées à cheval : à droite du front des combattants et dans le haut, se trouve suspendue, à une corde, une tablette avec cette inscription :

OMILSVS. OBCIBITA. PERAMENA.

Le caractère est latin, mais la langue est peut-être anglaise, ce qui explique pourquoi je n'ai pu deviner ce que cela voulait dire. » Sur quoi Mariotti fait

l'habitude de mettre le portrait des grands personnages, non seulement dans les lieux profanes, mais jusque dans les églises, au milieu d'une histoire de piété. Ainsi, en 1371, on peignit à San-Domenico l'effigie d'Urbain V. Les Ombriens, en effet, n'ont pas hésité à introduire, dans leurs tableaux de dévotion, des « figures-portraits » : il serait facile de prouver, contre l'opinion de Rio, que ce ne fut, de leur part, ni une « aberration » ni un « scandale ».

De même, tout en étant portés médiocrement vers l'art civil, ils n'ont pas tout à fait négligé les grandes décorations profanes. Celles du palais des Trinci, à Foligno, dans la *Salle des Géants*[1], étaient d'une importance particulière : « Une salle qui a, en effet, trois parois ornées de vingt-neuf figures, trois fois plus grandes que nature, devait être certainement une salle surprenante, digne de n'importe quel palais et de n'importe quelle famille princière[2]. » On y voyait les personnages les plus illustres de l'antiquité, Romulus et Josué à côté d'Hector et de Judas Macchabée; les gloires plus modernes y étaient aussi représentées avec le roi Artus, Charlemagne et Godefroy de Bouillon[3].

Le palais des Baglioni, à Pérouse, ne devait pas être moins richement décoré que celui des Trinci : il renfermait aussi un bon nombre de portraits des personnages illustres de l'antiquité.

Mais le monument capital de l'art profane, en Ombrie, est la célèbre décoration, à Pérouse, de la *Salle du Cambio* — la « Bourse » d'alors, — avec ses figures symboliques des Vertus et

remarquer que « la peinture devait être en assez mauvais état, si dans la tablette on ne pouvait lire d'autres mots que ceux rapportés par Crispolti, lesquels ne sont ni anglais, comme il se l'imaginait, ni d'aucune autre langue à nous connue, autant du moins que j'y puis comprendre ». Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, p. 52, Perugia, 1788.

1. Il ne faut pas confondre ces peintures de la *Salle des Géants* avec celles de la *Chapelle*, le chef-d'œuvre d'Ottaviano Nelli, que nous avons décrites dans une autre partie de ce livre, p. 134.

2. Mgr Faloci Pulignani, *Le arti e le Lettere alla corte de' Trinci*, p. 131.

3. « Roys (*sic*) Artus, Carolus Magnus, Gothifredus de Bour Bouglion », atteste l'inscription conservée par Jacobili. Quinze à peine de ces figures sont encore visibles. Je remarque, en passant, que les vieilles fresques ombriennes renferment assez fréquemment le portrait de Charlemagne. L'ensemble des peintures du palais des Trinci daterait, selon Mgr Faloci Pulignani, non point du règne de Sixte IV, où elles furent seulement restaurées, mais d'une époque antérieure : il y reconnaît la manière de l'école de Gubbio.

les portraits de Camille, Pittacus, Léonidas, etc. Seulement je ne sais rien de plus capable que ces peintures du Pérugin pour faire comprendre combien peu l'Ecole ombrienne était propre à ce genre de compositions. Vous avez cette impression très vive, quand vous visitez le Cambio. Elle ne vient pas tant de la présence d'une *Transfiguration* et d'une *Adoration des Bergers*, qui voisinent, dans cet asile des boursiers de Pérouse, avec les peintures païennes dont nous venons de parler : ce mélange du sacré et du profane est encore tout à fait dans les habitudes du XV[e] siècle. Mais ce qui paraît tout à fait spécial, c'est le caractère étrange de ces peintures mêmes. Toutes profanes qu'elles sont, elles paraissent encore des tableaux d'extase et de dévotion. Léonidas, que le Pérugin a représenté remettant son épée au fourreau, n'a rien d'héroïque, le tribun Licinius est tout simplement un archange saint Michel, Horatius Coclès une Marie-Madeleine, Publius Scipion une vierge martyre [1]. Alors même que l'art ombrien veut s'essayer à des compositions profanes, il est amené, comme malgré lui, à en faire encore des tableaux de religion. Telle était, peut-être, sa véritable et unique vocation.

Les fresques de Cambio nous font déjà deviner que, dans l'ordre des compositions religieuses, l'art ombrien ne sera pas également capable d'aborder tous les sujets. Ceux où le drame domine ne lui conviennent que médiocrement ; il lui faut, avant tout, des sujets d'extase ou de dévotion. La peinture « au repos » est son fait ; dans celle « d'action », il se montre généralement inférieur à lui-

1. Rio, lib. cit., II, p. 218. M. Paul Bourget a fait remarquer, avec beaucoup de justesse, que le caractère de ces peintures est avant tout « la solitude absolue où se tiennent, les uns par rapport aux autres, les personnages évoqués ». Paul Bourget, *Sensations d'Italie*, p. 126. Il dit encore qu'une pensée tout intérieure les absorbe et qu'ils sont comme ravis par leur rêve secret hors de notre monde. Cela est parfait quand il s'agit des peintures de dévotion : mais on n'y trouve plus de sens, dans cette galerie d'hommes illustres de l'antiquité. Ces compositions du Pérugin, beaucoup trop admirées, doivent compter, à mon avis, parmi ce qu'il a fait de moins réussi. Il faut se garder de le juger d'après les fresques du Cambio de Pérouse.

FIG. 117. — **Le Pérugin**, Fresque du *Cambio*, à Pérouse. Les noms des personnages représentés sont gravés au-dessous de chacun d'eux.



FIG. 117. — **Le Pérugin**, Fresque du *Cambio*, à Pérouse.

même et n'a que sur le tard, avec Raphaël, donné toute sa mesure.

Il faut croire que cela était dans ses destinées. Mais je ne vois pas très bien, je l'avoue, comment l'accorder avec ce que j'ai dit du tempérament du peuple d'Ombrie, lequel le portait vers l'action, plutôt que vers la contemplation. Peut-être faudrait-il, à cette occasion, montrer que l'art n'est point toujours, comme on le dit, l'image de la vie. Il représente, au contraire, l'effort vers la réalisation poétique d'un idéal que notre existence personnelle ne traduit pas. Il délivre notre âme de l'oppression douloureuse des rêves que nous avons fort beaux, et dont nous voulons, tout au moins, caresser de plus près l'illusion charmante. L'art est un jeu, mais un jeu bienfaisant, qui soulage et console, sans jamais déprimer les viriles énergies de l'existence, si nous savons apprécier à leur réelle valeur, mais pas davantage, les joies qu'il est capable de nous prodiguer.

Un jour qu'il se demandait, avec une cruelle anxiété, s'il avait eu raison de renoncer à fonder une famille, saint François d'Assise, pour chasser la tentation, avait en vain essayé du jeûne et de la discipline : la vision douloureuse ne s'évanouissait pas. « On était alors en plein hiver, une épaisse couche de neige couvrait le sol : il se jette dehors sans vêtements et, prenant la neige à pleines mains, se met à faire un cortège de personnages. Regarde, dit-il alors, celle-ci est ta femme, puis, derrière elle, viennent deux fils et deux filles, suivis du serviteur et de la domestique portant tout le bagage. — Cette naïve image de la tyrannie des soucis matériels qu'il avait bannis dissipa enfin la tentation[1]. »

Heureux saint François, qui, pour se délivrer de l'oppression d'un songe, pouvait se contenter de façonner, comme un naïf enfant, des statues de neige ! L'artiste, lui, peine davantage, avant d'achever sa délivrance ! Qui pourra jamais dire l'angoisse de ses douloureux enfantements ? C'est un martyr... et c'est un fou ! Le sage mesure ses rêves à l'étiage de sa vertu : l'artiste est sans cesse poursuivi par le désir du meilleur, alors même qu'il ne sait pas y accorder sa vie. D'ailleurs, quand la trame de l'existence n'est tissée que de belles et grandes actions, quel besoin d'y mettre des songes ? Le plus beau poème des saints, n'est-ce pas leur vie ? Les

1. P. Sabatier, *Vie de saint François d'Assise*, p. 315.

œuvres de l'artiste ne disent guère que ses illusions : elles ne sont pas toujours l'image de sa vie, mais plutôt son complément, l'aveu à peine déguisé de ses impuissances morales.

De même, pour ceux qui font travailler l'artiste, quand l'art est vraiment une force vitale, non pas encore un luxe ou un mensonge conventionnel d'une civilisation raffinée. Si les peuples d'Ombrie ont tant rêvé de se perdre en Dieu dans le ravissement de l'extase, n'est-ce point justement qu'à écouter leurs seuls instincts, ils y étaient médiocrement portés? Ainsi s'expliquerait l'insistance avec laquelle ils ont demandé à leurs artistes de venir en aide au prosaïsme de leur vertu.

Il ne faudrait pas croire, cependant, que l'art ombrien ait été complètement étranger à la peinture dramatique. Bonfigli, par exemple, a décoré l'ancienne chapelle du Palais Public de Pérouse avec des histoires empruntées à la légende de saint Hercule et de saint Louis, les deux patrons de la ville. Chacun des grands artistes d'Ombrie compte, à son actif, quelques compositions de ce genre. Niccolò Alunno semblerait, à ce point de vue, moins bien partagé. Mais il prend sa revanche dans la composition des petites prédelles qui font le soubassement de ses retables : quelques-unes sont de purs chefs-d'œuvre de peinture dramatique.

Si l'on considère, toutefois, les plus grands cycles de fresques historiques qui couvrent les murailles des églises ombriennes, on est bien obligé de reconnaître qu'ils appartiennent à des artistes étrangers. Nous l'avons montré, en parlant d'Assise, où presque toute la décoration est siennoise ou florentine. Les peintures de Montefalco sont également l'œuvre d'un artiste de Florence, Benozzo Gozzoli. De même à la cathédrale d'Orvieto, où travaillèrent Fra Angelico et Luca Signorelli : on y trouve bien les fresques de la chapelle du Saint-Corporal, œuvre d'un artiste local, *Ugolino di Prete Ilario*. Mais l'influence siennoise y est tellement évidente, qu'on hésite à s'en servir pour des conclusions un peu fermes, relativement à la vogue des peintures historiques parmi les artistes ombriens du XIVe et surtout du XVe siècle.

Je ne fais, d'ailleurs, aucune difficulté à reconnaître qu'en remontant vers les origines de l'art ombrien, on y constate un sens dramatique beaucoup plus dévoloppé. Les très anciennes pein-

tures de l'Ombrie appartiennent surtout à la peinture d'action. Telles sont, par exemple, les vieilles fresques murales de Spolète et de la Sabine ombrienne[1]. On y remarquerait déjà, cependant, la tendance des différents acteurs d'une même scène à s'isoler les uns des autres, au lieu de se mêler intimement à l'action. C'est la manière de faire des compositeurs d'anciennes mosaïques. Là encore, l'art ombrien se rattache de très près aux traditions de l'art romain des premiers siècles chrétiens.

On retrouve cette tendance jusque dans les compositions du Pérugin qui appartiennent le plus directement au genre dramatique, ses fresques de la Sixtine. Les personnages y sont juxtaposés plutôt que mêlés dans une action commune. Chacun vit sa propre vie. L'unité vient du sentiment, non pas de l'action.

Aussi bien, ses drames semblent toujours un peu froids. La vie est autrement intense dans ses peintures de dévotion proprement dites, où, malgré l'isolement, on sent tous les acteurs réunis dans la communion d'une même extase. Les plus dramatiques de ses compositions sont celles où le drame extérieur fait le plus complètement défaut.

II

Si nous considérons, maintenant, l'ensemble des peintures religieuses de l'Ombrie, nous y voyons d'abord, comme dans les autres écoles d'Italie, des Retables, c'est-à-dire de grandes compositions, à plusieurs compartiments, avec une architecture compliquée de bois sculpté, et destinées à être placées sur des autels.

Ces retables sont souvent à deux faces. Un vieux *Christ* de bois en occupe parfois le centre. Ils ont été rarement conservés, jusqu'à nos jours, dans leur intégrité primitive. Dès le XVI[e] siècle on commence à les démembrer. Leurs panneaux sont alors dispersés un peu partout : il faudrait souvent, pour les réunir, entreprendre de longs voyages aux quatre coins de l'Europe. Quand on

1. Nous avons publié deux histoires de la Genèse, l'une de Ferentillo (fig. 15), l'autre de San-Paolo, à Spolète (fig. 16).

étudie une peinture ombrienne, il faut d'abord essayer de découvrir la composition à laquelle, primitivement, elle appartenait.

Toutes les parties d'un retable, surtout s'il s'agit d'une œuvre du Pérugin, n'étaient pas également soignées. Les panneaux de la prédelle de l'*Ascension* de Lyon sont, par exemple, d'une faiblesse invraisemblable. Les derniers retables du Pérugin n'ont guère été que de rapides esquisses ou de grandes compositions décoratives, faites pour être vues à distance : il ne faudrait les juger que comme telles, et alors elles paraîtraient moins indignes de lui.

En étudiant les retables de Niccolò Alunno, nous avons eu à les comparer avec ceux du Pérugin : il nous ont fait comprendre ce qu'était, à cette époque, ce genre de compositions.

Les tableaux d'intimité n'apparaissent que tardivement dans la peinture ombrienne, tout à fait à l'arrière-saison de son histoire. J'y vois un signe précurseur de la décadence qui est proche. Le jour où l'art tend à devenir absolument personnel, il n'est plus religieux que de nom. Avant les dernières années du XVe siècle, on ne songeait guère à demander à un peintre un petit tableau pour suspendre à l'intérieur de ses appartements. Quand les Baglioni commandent au Pérugin une *Adoration des Mages*, c'est pour la faire mettre dans leur chapelle, à l'église des Servites. Le luxe n'est toujours, à cette époque, que le luxe des autres. L'art n'y connaît pas encore les pieux raffinements d'un égoïsme mal entendu.

La Bannière de confrérie est un genre de composition qui, sans avoir été ailleurs absolument inconnu, appartient plus spécialement à l'École de peinture ombrienne. Rio en a, le premier, signalé l'importance : « C'est alors, dit-il, que paraît la *Bannière,* qui est, dans le domaine de l'art, ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie, et qu'on élevait entre le ciel et la terre comme pour porter vers Dieu le magnifique témoignage du repentir populaire ; car il ne s'agit pas ici de bannières triomphantes à la suite desquelles on entonne des hymnes de victoire, mais de

FIG. 118. — **Niccolo Alunno**, *Bannière de l'Annonciation*, à la Pinacothèque de Pérouse. **Alinari**, n. 5678.



Cl. Alinari.

FIG. 118. — Niccolo Alunno, *Bannière de l'Annonciation.*

bannières suppliantes qu'une foule pénitente suivait en se frappant la poitrine et en criant : *Miséricorde!* A chaque nouvelle invasion de la peste, on élève ce signal de détresse que chaque génération d'artistes est obligé de renouveler, depuis Nelli, qui a vu les processions des pénitents blancs et le grand jubilé au commencement du siècle, jusqu'à Raphaël et ses condisciples, qui payèrent tous leur tribut à la dévotion populaire. Cette longue série de bannières dues à des pinceaux ombriens se clôt par deux productions qui se suivirent de très près et qui ont joui d'une renommée bien inégale, savoir la fameuse Madone de Saint-Sixte et le gonfalon de Nicolas Manni, déployé pour la premier fois à Pérouse, en 1525, quand ce produit de l'art chrétien commençait à participer à la décadence commune [1]. »

Tous les peintres ombriens ont, plus ou moins, décoré des bannières de confrérie. L'Alunno en a quelques-unes de délicieuses. Les musées d'Allemagne en possèdent deux, l'une à Cologne — l'ancienne *Bandiera della peste*, provenant d'Assise, — l'autre à Carlsruhe, bannière à deux faces, avec saint Grégoire assis sur son trône épiscopal, entouré de fidèles à genoux, et, de l'autre côté, une *Crucifixion.*

La pinacothèque de Pérouse a recueilli un *Gonfalone dell' Annunziata*, qu'on n'hésite pas à donner à ce même artiste, bien qu'il ne soit ni signé ni daté. On y reconnaîtrait l'Alunno rien qu'à la manière dont il fait chanter les anges qui entourent, au groupe supérieur, le Père éternel. Le réalisme, d'ailleurs, chez lui, n'abandonne jamais tout à fait ses droits ; la sainte qui, dans le bas du tableau, présente à la Vierge les confrères agenouillés, le fait avec une mimique naïve mais singulièrement expressive : on sent qu'elle est prise sur le vif et tirée de la réalité.

Le grand peintre de bannières ombriennes ne fut pas, toutefois, Niccolò Alunno, mais son contemporain, Benedetto Bonfigli. Il en a fait, au cours de son existence, un nombre relativement considérable : on peut dire que ce fut sa spécialité. Nous en avons déjà parlé, au cours de ces études. Il ne sera pas inutile, cependant, pour prendre une idée plus exacte de ce genre de compositions,

1. A.-F. Rio, *De l'Art chrétien*, vol. II, p. 180.

d'en regarder une, tout au moins, avec un peu plus d'attention. Nous prendrons la *Bannnière de San-Fiorenzo*, bien qu'elle ne soit pas, au point de vue artistique, une des meilleures de Bonfigli, ni même une œuvre absolument authentique. Mais on y voit, mieux encore que dans les autres, le caractère religieux de ces peintures, et aussi comment elles sont intimement liées aux manifestations extérieures de la piété des populations ombriennes[1].

Bonfigli ne s'y révèle pas, comme en plusieurs autres de ses bannières, par exemple celle de San-Bernardino, avec les aspects pittoresques et gracieux de son talent. On ne trouve ici ni paysages ni « fabriques ». Les anecdotes non plus n'y figurent pas. C'est bien une véritable peinture de dévotion, la Madone suppliée par des confrères agenouillés, que lui présentent les saints protecteurs de la confrérie. Je n'insisterai pas sur l'ordonnance de cette bannière ni sur les détails piquants qu'on pourrait noter. Ces quatre anges, par exemple, ne sont-ils pas curieux, tirant de toutes leurs forces, pour la maintenir, sur la corbeille au milieu de laquelle l'Enfant Jésus se trouve debout? Le détail a son prix. J'y vois un légitime souci de l'artiste pour expliquer la présence, dans sa composition, de cette corbeille où trône l'Enfant : si le procédé de l'artiste est naïf, je lui sais gré, néanmoins, de l'avoir tenté. Mais ce qu'il y a de plus instructif, c'est la grande pancarte qu'un ange tient déployée, et qui occupe, dans la hauteur, presque la moitié du tableau. Elle contient, en vers, la pieuse admonestation que le ciel est censé faire au peuple de Pérouse. En voici quelques strophes :

« O peuple obstiné, inique et coupable, | cruel, orgueilleux, plein de tromperies, | qui as placé ton espérance et tes désirs | dans des choses qui t'apportent de mortels dommages, | je suis l'ange du ciel envoyé de Dieu | pour te faire connaître que la peine et la misère | de tes plaies et de tes ruines, | par les prières de Marie, ont pris fin.

« Tournez vos regards, ô misérables mortels, | vers les grands

1. Nous empruntons quelques traits de cette description au volume que nous avons publié, en 1896, sous ce titre : *Pèlerinages ombriens*, 1 vol. petit in-8°, avec 46 gravures, Paris, librairie Fischbacher. La gravure au trait de cette bannière est de M. Novelli, de Pérouse. L'état de l'original ne nous permettait pas une reproduction directe. Voir la gravure, p. 295.

exemples présents et passés | des misères extrêmes et des grands maux | que le ciel vous envoie pour vos péchés : | d'abord les homicides et les adultères, | puis l'avarice, la luxure; ô scélérats! | la justice du ciel ne va pas comme une furie, | mais une injure qu'on lui fait est toujours châtiée. » Suit l'énumération des exemples, et l'ange termine par une exhortation : « Or donc, montrez-vous heureux et reconnaissants | des grâces et bienfaits du Seigneur | et que vos âmes soient toujours ardentes | de foi, de charité, de paix et d'amour. | Mais si vous vous montrez paresseux et tardifs | à vous corriger de vos erreurs, | je vous annonce un nouveau châtiment, et je sais | qu'il sera plus grand et plus cruel que le premier. | Fait avec pleurs, cris et gémissements, | l'an mil quattro cento settenta sei. » Cette année 1476 était celle où la peste, qui avait reparu en 1475, sévissait à Pérouse avec le plus de fureur : elle ne devait guère cesser qu'en 1480.

La peinture ombrienne doit être regardée comme une manifestation extérieure de la religion et de la piété. Il me reste, pour achever de le prouver, un dernier argument. C'est, de beaucoup, le plus solide, le seul, peut-être, auquel j'aurais dû m'attacher, afin de n'en pas affaiblir, en m'attardant aux autres, l'importance exceptionnelle.

Il repose sur la considération des nombreuses fresques que le peuple ombrien a fait peindre *per devotione et voto*, par dévotion ou l'ayant promis par un vœu.

III

Je vois en effet, dans ces Peintures votives, le genre qui caractérise le mieux l'art ombrien. Il ne sera pas nécessaire, pour le prouver, de nous y arrêter longuement. Une seule chose importe, à dire vrai, et c'est de montrer que le nombre de ces peintures a été considérable. On les compte, encore aujourd'hui, par centaines. Comment se fait-il donc que les historiens de l'art les aient, jusqu'à ce jour, aussi complètement négligées?

Sans doute, c'est une erreur. Mais elle a son excuse. La valeur purement artistique de ces fresques votives est, le plus souvent, assez médiocre. Je suis le premier à le reconnaître, bien loin de vouloir le dissimuler. Ce sont, néanmoins, des documents qui intéressent l'histoire de l'art, en même temps que celle de la civilisation : on n'a pas le droit de les mépriser.

Y a-t-il des moments où l'art religieux est tombé si bas qu'il vaut mieux n'en plus parler, pour n'avoir pas à en dire qu'il déshonore l'art, et peut-être aussi la religion? Problème délicat, sans doute, de ceux-là pour lesquels il n'est point facile de trouver une solution qui contente, à peu près, tout le monde. Je ne veux point m'y essayer. Mon sujet, d'ailleurs, ne le demande pas. Car on a vraiment trop exagéré la pauvreté artistique des peintures votives dont nous parlons. Il convient, en effet, pour en juger équitablement, de les comparer, non point aux œuvres d'art tout à fait achevées dont les peintres d'Ombrie, quand ils l'ont voulu, se sont montrés, comme les autres, très capables, mais à ces productions d'un ordre inférieur, mises de tout temps, par les artistes, au service de la religion et de la piété.

Les peintres ombriens furent employés principalement à faire, non point des « œuvres d'art », mais des « images de dévotion ». Ils en ont couvert les murailles des églises et des oratoires. Ils en mettaient encore, dans les villes, au-dessus des portes, sur les murs des maisons, au coin des rues. Il y en avait d'abritées dans une niche ou protégées par un auvent, avec une petite lampe qui brûlait sans cesse, pour les mieux honorer. Elles étaient exposées plus ordinairement à la pluie, au vent, au soleil, à toutes les intempéries des saisons : aussi fallait-il assez fréquemment s'occuper de les « raccommoder ». Dans la campagne, aux carrefours des chemins, on en voyait encore un bon nombre, *Maestà* honorées d'une dévotion particulière, auxquelles les villageois aimaient à offrir, avec leurs prières, les prémices de leurs récoltes et les premières fleurs écloses dans leurs champs.

Parmi ces modestes peintures, il y en eut sans doute d'un art exquis; on en trouve encore de ce genre dans les courses qu'on fait à travers les campagnes ombriennes, et ce sont des surprises parfois délicieuses. En un mot, si la plupart de ces fresques votives ne sont pas des chefs-d'œuvre, comme elles paraissent cependant

supérieures à nos pieuses images d'aujourd'hui, à nos vulgaires peintures de dévotion! Vous n'hésiterez presque jamais à y reconnaître les caractères de l'art vraiment religieux, parce que, pour les peindre, ces artistes sans prétention eurent précisément les deux qualités qui y seront toujours requises, suffisamment d'art et suffisamment de religion.

Du mélange de ces deux choses, sinon de leur combinaison, résulte en effet l'art qui, sans se déshonorer, pourrait être regardé comme l'*art religieux* par excellence. Les fresques votives de l'Ombrie appartiennent à ce genre, modeste sans doute, mais encore honorable, et qui mérite, en tout cas, autre chose que le mépris. Je prétends même que, sans trop d'efforts, on arriverait assez facilement à le faire aimer.

Si l'on m'interroge maintenant sur le sujet de ces peintures, je répondrai, tout d'abord, qu'il n'est pas extrêmement varié. Elles représentent le plus ordinairement la Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras. De grandes murailles sont parfois, tout entières, couvertes de Madones. Elles appartiennent à toutes les époques, à tous les styles : on dirait une immense tapisserie à laquelle on aurait travaillé pendant de longues années, sur un dessin presque identique, mais reproduit en plusieurs dimensions, avec quelques variantes légères. Ainsi les « ex-voto » de marbre, suspendus, dans un désordre pittoresque, aux murs de quelques-uns de nos sanctuaires les plus vénérés.

Je regrette de ne pouvoir illustrer mon livre avec une grande image qui reproduirait, dans sa totalité, quelqu'une de ces murailles couvertes de Madones votives. Les deux fresques que je donne ici, empruntées à un tout petit oratoire de montagnes, La Rocchicciola, près d'Assise, ne sauraient produire l'impression désirée. Ce sont, d'ailleurs, des peintures de basse époque. Une seule muraille en a parfois une trentaine de ce genre[1].

Dans la manière de comprendre ces Madones et de les représenter, les artistes ombriens ont fait preuve d'une certaine originalité, plus grande même qu'on serait, au premier abord, tenté de

1. L'exemple de la Rocchiciola n'est pas, j'en préviens, des plus caractéristiques, à cause du peu d'importance de la chapelle.

le supposer. Il n'y avait pas, à ce sujet, de tradition bien arrêtée, et la liberté de l'artiste n'était entravée, en général, par aucune convention. Je ne crois pas que la tutelle de l'Eglise se soit jamais montrée, pour les artistes, tracassière à l'excès. Elle ne le fut même pas à l'époque la plus austère du Moyen-Age, excepté quand il s'agissait de sujets intéressant en quelque manière le dogme catholique[1]. L'Église n'intervenait pas, la chose est certaine, dans la question de savoir comment il fallait représenter la Madone, et encourageait plutôt les artistes à créer sans cesse de nouvelles images capables de la rendre toujours plus aimable. Ce que dit Rio de la *Madonna di Braccio* et de son influence sur l'art ombrien est, en effet, de pure imagination[2]. On trouve fréquemment, dans les fresques votives, comme dans les bannières et les tableaux, la *Madone de Bon-Secours*, celle qui abrite, sous son grand manteau, les fidèles agenouillés : mais ici encore, tout en respectant les données initiales du

1. A propos de la dépendance des artistes du Moyen-Age relativement à l'Eglise, on a soutenu deux paradoxes. Viollet-le-Duc, à la suite de Victor Hugo, en faisait des révolutionnaires. En matière de protestation, d'autres écrivains les ont considérés comme de vulgaires metteurs en œuvre des livres les plus autorisés des théologiens et des hagiographes. Dans son livre sur l'*Art religieux au XIII*e *siècle*, M. Male commence à faire une plus juste part à leur initiative, à montrer en un mot qu'ils méritent véritablement le nom d' « artistes ».

2. « Cette image, ayant paru belle à tous ceux qui priaient devant elle, se grava dans l'imagination des artistes, comme un type qui pouvait les acheminer à la beauté idéale. Ce fut là le modèle qui posa le plus souvent devant eux depuis le milieu du XVe siècle, et sur lequel se calquèrent, avec des variantes plus ou moins marquées, la plupart des représentations du même genre de l'Ecole ombrienne. » (A.-F. Rio, *lib. cit.*, II, p. 173.) J'admets d'autant moins ces réflexions de Rio, que je ne vois pas sur quoi il les appuie. Car où l'a-t-il vue, la fameuse *Madone de Braccio* ? Elle ne se trouve plus, depuis longtemps, dans la chapelle de la famille, et Rio lui-même, dans une note, prend soin de nous en prévenir. — La vraie *Madone* populaire de Pérouse a été celle du Dôme. En quelle année a-t-elle été peinte? On ne saurait le dire. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'elle fut « repeinte » assez souvent. Elle ne saurait donc être discutée au point de vue de l'évolution iconographique des Madones ombriennes. Tous ces faits attestent la popularité du culte de la Vierge, par conséquent des images qui le traduisaient : ils ne prouvent rien de plus.

FIG. 119. — *Fresques votives de la Rocchiciola.* Cf., à l'Appendice, le catalogue complet des peintures de cette chapelle.



FIG. 119. — *Fresques votives de la Rocchiciola.*

sujet, les peintres le traitent avec une grande liberté. A la pinacothèque communale de Montefalco se trouve, par exemple, une *Madonna del Soccorso* qui s'éloigne notablement du type consacré. On y trouve bien, aux côtés de la Vierge, des confrères agenouillés : mais l'action est plus compliquée. Un diable tout noir veut s'emparer d'un petit enfant, mais celui-ci se réfugie auprès de la Vierge, qui, armée d'un bâton, fait mine de frapper et repousse le démon[1].

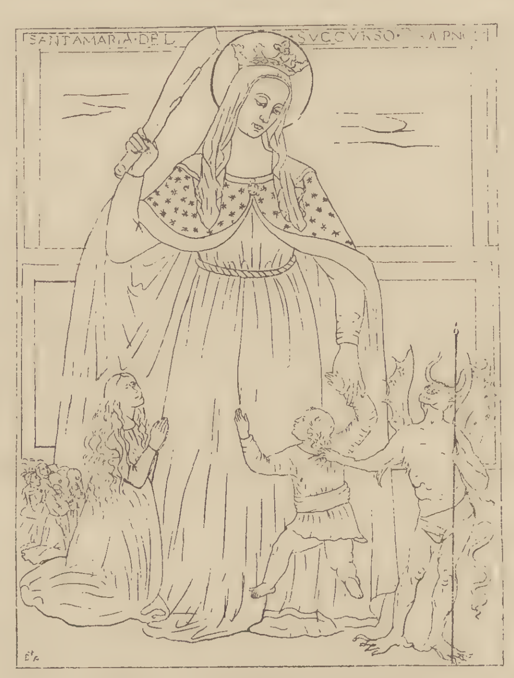


FIG. 120. — Anonyme de Montefalco, *Vierge de Bon-Secours.*

Je ne parlerai pas des fresques où se trouve la Madone accompagnée de quelques saints, debout à ses côtés : mais ce genre de composition rentre plutôt dans la série des retables d'autel ; il n'est pas, d'ailleurs, très fréquent dans les peintures votives.

Ce serait donc une erreur de prétendre qu'il n'y a aucune variété dans les représentations ombriennes de la Madone et de l'Enfant. Le type de la Vierge y change fréquemment, de même que l'action du saint Bambino ; il bénit, il joint ses petites mains, il tient un chapelet, il prend le sein de sa mère, il dort ; il s'amuse avec un oiseau, une pomme ou un petit chien[2]. Ce côté intime et familier

1. Il y a encore bien d'autres variantes de *Notre-Dame de Bon-Secours.* Son iconographie est, en effet, des plus riches. On trouve déjà cette Madone dans les plus vieilles peintures de l'Etat romain.

2. La pieuse imagination de l'Alunno est, à ce point de vue, d'une fécondité inépuisable.

n'est pas une découverte de la Haute-Renaissance. Raphaël n'a eu qu'à évoquer, pour ses tableaux si connus, les souvenirs de sa jeunesse : il brille, beaucoup moins qu'on le pense, par son originalité. Son mérite est surtout, en reprenant de vieux motifs ombriens, de leur avoir donné un dernier parfum de grâce et de perfection.

Dans l'ensemble de ces fresques votives, les « histoires » proprement dites sont assez rares. On en trouve davantage parmi les œuvres du XIV[e] siècle, alors que l'Ombrie était sous l'influence giottesque. Mais ce genre de productions ne rentre plus tout à fait dans la classe de celles que nous appelons des peintures votives. Elles relèvent plutôt du genre décoratif et n'ont pas, comme les autres, ces naïves inscriptions qui attestent, d'une manière authentique, leur caractère d'offrande pieuse. Je n'insisterai donc pas sur les fresques à tendances dramatiques. Il faut signaler toutefois, au moins en passant, les peintures qui représentent le *Christ en croix* avec des saints, debout, méditant à ses pieds. Ce sujet, très ancien, devient surtout populaire à la fin du XV[e] siècle : on y reconnaît généralement l'influence du Pérugin.



FIG. 121. — Matteo da Gualdo, *Madone.*

La grande majorité de ces fresques votives ne contient donc que des saints isolés. Mais tout le martyrologe n'y figure pas : on n'y trouve que les saints plus particulièrement en honneur auprès de ces populations. Celui qui revient le plus souvent est, de beaucoup, saint Sébastien, le saint qu'on invoquait pour être préservé de la

peste, en même temps que saint Roch, parce qu'il avait été, disait la légende, miraculeusement guéri de ses plaies par le ministère des anges[1].

Le nombre de ces Saints Sébastiens est vraiment extraordinaire : il dépasse tout ce que l'on pourrait imaginer. Certains oratoires, construits en l'honneur du saint, en sont exclusivement remplis. Ce fut, de toutes les dévotions du peuple ombrien, la plus populaire, celle qui résista le mieux aux influences changeantes de la mode, laquelle se mêle à tout, même à la piété. La concurrence de saint Bernardin de Sienne a nui certainement, pendant le XVe siècle, au culte de saint François d'Assise. Rien ne parvint jamais à faire baisser la popularité de saint Sébastien : la peste, alors si fréquente, était là pour maintenir, toujours intacts, ses droits imprescriptibles à la dévotion des peuples d'Ombrie.

Les fresques votives sont assez généralement accompagnées d'inscriptions. Cette littérature pieuse ne manque pas d'intérêt, malgré sa monotonie et son extrême naïveté. Elle appuie, d'une façon incontestable et charmante, le caractère de piété de toutes ces compositions. La rédaction la plus simple, et pour ainsi dire classique, se réduit à la formule : *cette figure l'ont fait faire un tel ou un tel par dévotion et par vœu.* La date y figure ordinairement ; presque jamais, au contraire, le nom de l'artiste : ce sont des œuvres anonymes.

L'inscription prend quelquefois des proportions plus considérables[2]. Elle est habituellement en langue vulgaire. Mais il y en a de rédigées en latin. On en trouve même en vers : ce ne sont point les plus intéressantes. La formule qui plaît davantage est encore celle qui se contente de redire naïvement, sans aucun souci

1. J'ai parlé longuement de saint Sébastien au cours de ce volume. Voir, en particulier, p. 323-328, tout le chapitre sur les *Saints Sébastiens* du Pérugin, p. 374-393 et, dans les tables, le mot *saint Sebastien.*

2. Le tableau de *San-Niccolo* de Foligno, dont la prédelle est au Louvre, contient l'inscription suivante : *Ad lectorem | Nobile testata est in pingi pia Brisida quondam | Hoc opus ; O! nimium munera grata Deo. | Si petis auctoris nomen : Nicholaus Alunnus | Fulginis, patriæ pulcre corona suæ | Octo... centum de millibus anni | Cum manus imposita est ultima vanuerant. | Sed quis plus meruit, quæso, te judice lector | Cum causam dederit Brisida et ille manum ?*

de littérature et même de correction : *Questa figura la fatta fare... per devotione et voto*[1].

Je n'insisterai pas davantage sur ces détails, malgré l'intérêt qu'ils présentent : ce n'est pas encore le point particulier sur lequel je dois insister. L'Ombrie n'est pas la seule province d'Italie où l'on trouve des peintures votives avec de pieuses inscriptions : on en rencontre ailleurs, un peu partout. L'abbé Malvezzi en a étudié un bon nombre, dans la Lombardie seulement. Il parle spécialement des peintures funéraires de Lodi, à San-Francesco[2]. Celles de l'Italie méridionale sont aussi fort nombreuses : M. Ch. Diehl leur a consacré un volume des plus intéressants [3]. Mais aucune province de l'Italie ne peut se vanter d'en posséder un aussi grand nombre que l'Ombrie. C'est précisément cette sensation de surabondance extraordinaire que je voudrais donner à mon lecteur. J'aurai besoin, pour le faire, de recourir à plusieurs artifices.



FIG. 122. — **Le Pérugin,** *Saint Antoine*[4].

1. Je trouve assez fréquemment *per boto* (sic). Exemple, dans une chapelle rurale, au sud de Pérouse, à *San-Simone* : *questa la fatta* (ailleurs *facta*) *fare Lieve per boto.* Au tableau votif du Pérugin de Bettona : *Boto de Maraglia de Peroga quando fo pregione de Franciose...* se lit donc : *Vœu de Maraglia de Pérouse, quand il fut fait prisonnier par les Français* (11 fév. 1512).
2. Luigi Malvezzi, *Le Glorie dell' Arte lombarda*, p. 71, Milan, 1882.
3. Ch. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, s. d., Librairie de l'Art, Paris.
4. Détail du tableau de Città della Pieve. Cf. fig. 68.

FIG. 123. — **Anonyme de Ferentillo,** *Fresque votive.* Il ne faut pas confondre ces fresques de Ferentillo avec celles dont nous avons parlé au début de l'ouvrage.



FIG. 123. — **Anonyme de Ferentillo,** *Fresque votive.*

Le plus simple, comme aussi le meilleur, serait, sinon de lui offrir un catalogue complet de ces fresques votives, du moins de lui en indiquer un qu'il pourrait, à loisir, consulter. Mais cet inventaire n'existe pas, et il est probable qu'on ne le fera jamais. L'entreprise en serait trop considérable : je n'ai pas dissimulé qu'elle demanderait, de la part de celui qui aurait l'héroïsme de l'entreprendre, un rare désintéressement.

N'est-ce pas la raison pour laquelle des critiques, consciencieux cependant, ont pris leur parti de négliger tout à fait, dans leurs études sur l'art ombrien, ce genre de compositions? Rumohr et Passavant, par exemple, n'en parlent point [1].

Rio semblait tout indiqué, à cause de la nature des thèses qu'il défend, pour étudier avec soin ce genre de compositions. Il ne l'a pas fait, cependant : lui non plus n'en dit rien, et je me demande s'il a seulement songé à les regarder!

On a publié récemment, dans la collection des *Gallerie italiane*, l'inventaire des richesses artistiques de l'Ombrie qui avait été rédigé, vers 1860, par une commission dont faisaient partie Cavalcaselle et le sénateur Morelli. Là encore il n'est pas tenu compte des peintures votives : c'est évidemment que la commission les regardait comme des documents artistiques de peu de valeur, et dont il était convenable de ne point parler.

Je n'oublie pas cependant qu'une fois, tout au moins, le travail d'ensemble dont je parle a été tenté. Nous le devons à un travailleur infatigable, Mariano Guardabassi. On peut dire qu'il y a passé les meilleures années de sa vie et qu'il est mort à la tâche. Le fruit de son grand labeur est un grand volume in-4°, ayant près de 400 pages : cela suppose une matière considérable, d'autant plus que la justification du livre ne manque pas d'austérité, et que l'auteur, dans ce travail de pure édition, ne s'est pas mis en frais de littérature. Sa rédaction est concise ; les mots eux-mêmes y sont remplacés par des lettres ou des signes algébri-

1. En cela, comme dans tout le reste, le merveilleux érudit que fut, à la fin du XVIII[e] siècle, le Pérousin Annibale Mariotti s'est montré supérieur même aux critiques les mieux informés des dernières années du XIX[e] siècle. Il a déploré souvent le peu de cas que l'on faisait de ces vieilles peintures, et repris ceux qui les maltraitaient : « Mais toutes ces doléances, ajoute-t-il, ont été faites par tant de personnes, et tant de fois, et toujours avec tant

ques : on jugera, d'après cela, de la quantité de fresques votives dont l'*Indice-Guida* de Guardabassi contient l'indication[1].

Or cet inventaire de Guardabassi est tout à fait insuffisant. Quand on commence à s'en servir, alors que les difficultés inhérentes à un semblable travail ne vous sont pas encore très familières, on est même tenté de méconnaître son importance, parce qu'on le trouve aussi fréquemment en défaut. On s'impatiente de rencontrer quelquefois, à la place de la nomenclature que l'on cherche, cette formule trop expéditive : « Il existe encore, sur les murailles de cette église, un certain nombre de peintures votives, *de peu d'intérêt*[2]. » Ses notices, en outre, sont de valeur inégale : on devine, en particulier, qu'il a dû se contenter, trop souvent, de celles qui lui avaient été fournies par des tiers. Qu'on ait le courage d'emporter avec soi, en voyage, son gros volume, afin de relire, devant les peintures elles-mêmes, l'inventaire qu'il en donne : c'est alors qu'on en verra toutes les lacunes. Et pourtant Guardabassi nous en a fait connaître des centaines dont personne, avant lui, n'avait parlé ! On n'ose lui reprocher trop durement d'en avoir négligé, peut-être, encore davantage.

Son livre, d'ailleurs, a été publié en 1872. Eût-il, à cette époque, été irréprochable d'exactitude, qu'aujourd'hui il ne le serait déjà plus, à cause de toutes les fresques votives qu'on a découvertes

d'inutilité, que c'est perdre son temps que de les renouveler. » MARIOTTI, *Lett. Pitt.*, p. 57.

1. Voici un spécimen de l'inventaire dont je parle. L'auteur a suivi l'ordre alphabétique. Je prends, tout à fait au début, le mot Acquasparta : « ACQUASPARTA... Chiesa di San-Francesco. *Int.* Pilone S. presso il presbiterio ; Affresco votivo — Maria in seggio con Gesù, in basso leggesi, 1430. Alt. magg., etc. » Ce laconisme donne le ton à tout le volume : cela permet d'apprécier la quantité de matières qu'il peut contenir. — Je préviens cependant que *ce n'est pas uniquement* un catalogue des peintures votives de l'Ombrie, l'auteur y considérant l'ensemble des œuvres d'art. Mais, par contre, je vais faire remarquer que Guardabassi lui-même a souvent négligé une trop grande quantité de fresques murales. J'en donne un exemple, dans l'Appendice, en complétant son catalogue des fresques de la Rocchiciola.

2. En principe on ne devrait négliger, pour un travail de ce genre, *aucune trace lisible* de *peintures murales*. Sur place, et au moment même où l'on rédige, il est difficile de se rendre compte de l'importance de ces débris. Ce n'est que plus tard qu'on s'en aperçoit. Il y a telle série, par exemple celle des peintures symboliques du XIV[e] siècle, dont je n'ai soupçonné l'intérêt qu'après en avoir pu compléter, peu à peu, les unes par les autres, les données informes.

depuis. Leur nombre, déjà si considérable, s'accroît journellement



FIG. 124.
Le Spagna, *Vierge du Louvre.* Reproduit avec l'autorisation de **M. Laurens.**

de celles qu'on ramène à la lumière, soit en déplaçant un vieil autel, soit en faisant tomber patiemment le manteau de chaux qui,

pendant plus de quatre siècles, les avait miraculeusement protégées contre les injures du temps et surtout celles des hommes. C'est tout un travail, que de se tenir au courant de ces heureuses et incessantes trouvailles. L'Inspection des Beaux-Arts a même dû s'émouvoir de ce zèle excessif : on y mettait, en général, une réelle indiscrétion. Que de fresques ombriennes ont été à jamais ruinées à cause de l'impatience qu'on a mise à les rendre à la lumière [1] !

Mais ce n'est pas tout. Car, ce premier travail achevé, on est tenté d'en entreprendre un second, pour mettre au jour d'autres fresques que l'on soupçonne, souvent même que l'on entrevoit, par plaques isolées, couche primitive de peintures sur laquelle, à une époque postérieure, on avait superposé celles que l'on achève à peine de rendre à la lumière. J'ai parfois constaté, dans certaines chapelles, celles en particulier qui étaient un lieu de pèlerinage, jusqu'à trois couches successives de fresques votives. Comme on voudrait, parfois, avoir le droit de faire disparaître celles qui se trouvent à la surface, les plus récentes et, généralement, les moins dignes d'intérêt ! L'inconnu a tant d'attrait ! Et ici ce n'est point tout à fait l'inconnu, mais des documents que l'on sait là, sous le doigt, que l'on touche, que l'on peut déjà lire en partie, grâce aux indiscrétions d'une fresque supérieure, déjà branlante, et qui ne semble demander qu'à s'en aller tout à fait ! A qui persiste à nous objecter que ce sont des documents de petite valeur, n'a-t-on pas au moins le droit de répondre : Qu'en savez-vous ?

Il ne faut pas s'étonner de ces superpositions de fresques votives. La place, en effet, venait assez vite à manquer dans ces églises ombriennes dont les murailles n'étaient pas assez grandes

1. Si une peinture murale a été faite à *buon-fresco*, la couche de chaux ne l'a point détériorée : elle a plutôt servi à la mieux conserver. Quand on la fait tomber — dans ce cas rien de plus facile, — la peinture apparaît soudain, avec toute sa splendeur primitive. Mais toutes les fresques n'ont pas été exécutées à *buon-fresco*, c'est-à-dire avec des couleurs à l'eau placées sur un enduit frais, de manière à les pénétrer intimement et ne faire plus qu'un avec lui. La *tempera* s'y mêle fréquemment : plusieurs même sont faites uniquement d'après ce dernier procédé, plus facile et plus expéditif, des couleurs à la colle ou à l'œuf étendues sur une surface *sèche* (tempera), non pas *humide* (fresque). Ce genre de fresque a été fortement endommagé par la chaux : celle-ci, alors, s'enlève difficilement. Par prudence — je ne parle pas d'honnêteté, — on ne saurait trop recommander aux voyageurs de se modérer davantage dans leurs recherches de fresques inédites.

pour satisfaire aux demandes, sans cesse renouvelées, des amateurs de peintures de dévotion. Tout le monde n'était pas assez fortuné pour s'offrir une chapelle particulière et y faire dresser, sur l'autel, un tableau de piété, commandé à un maître en renom. On se contentait d'un coin de muraille et l'on y faisait peindre, par un artiste moins en vue, et dès lors moins exigeant, une petite Madone ou quelque bon saint. Il y avait de bonnes « places » dans ces églises, comme à nos « salons », la fameuse « cimaise », dont rêvent les jeunes artistes et même ceux qui commencent à ne plus l'être. A ces places-là, vous êtes sûr qu'il a dû y avoir plus d'une fresque votive : on ne les détruisait pas — cela, peut-être, était défendu, — mais on se contentait de les superposer. A les détacher tout à fait, les deux ou trois collections, cela suffirait souvent à meubler tout un musée : et ce serait un musée de proportions respectables !

Commander une peinture de piété n'était pas alors une affaire d'importance, réclamant beaucoup de réflexion et de l'argent en conséquence. Il suffisait de s'entendre avec les sacristains, comme on fait avec ceux de nos jours, à qui l'on demande une petite place, dans l'église, pour accrocher un ex-voto. Eux-mêmes indiquaient, au besoin, l'artisan auquel on pouvait s'adresser, surtout si l'on n'y pouvait mettre une grosse somme. Les boutiques ne manquaient pas, en effet, où l'on trouvait de modestes ouvriers toujours prêts à satisfaire, à bon compte, les besoins de la clientèle. Ils n'avaient pas à se mettre, pour cela, en frais d'imagination. Ne se contentaient-ils pas, ordinairement, de décalquer sur la muraille quelques vieux cartons, empruntés aux maîtres chez lesquels ils avaient fait leur apprentissage ? C'était précisément ce qu'on leur demandait. Les images les plus aimées étaient celles qu'on avait pris l'habitude d'admirer le plus[1]. La collection étant nombreuse et bien fournie, il n'y avait que l'embarras du choix. On ne se lassait pas de les faire reproduire. Cela ne demandait pas beaucoup de temps, ni beaucoup d'argent.

Les meilleurs artistes de l'époque ne croyaient pas, d'autre part, s'humilier en acceptant les plus humbles commandes. Le tableau votif du Pérugin, à Bettona, n'a pas dû lui être payé bien

1. Voilà une des raisons pour lesquelles le Pérugin se répète si souvent.

cher : c'est de lui, plutôt que de la fresque de Città della Pieve, que je voudrais croire qu'il l'a fait « pour une omelette[1] ».

Les artistes, d'ailleurs, ne répugnaient pas à se faire payer en nature, s'il faut en croire l'anecdote que nous raconte Vasari à propos de Lorentino, un des meilleurs élèves de Piero della Francesca. « Il y avait un paysan de la Pieve a Quarto qui, pour accomplir un vœu, voulait faire peindre un saint Martin. Mais il ne possédait d'autre ressource, pour acquitter le prix de la peinture, qu'un petit cochon, lequel valait bien cinq francs. Allant donc trouver ce Lorentino, il lui dit qu'il voulait faire peindre un saint Martin, mais que, comme paiement, il ne pouvait offrir que son porc. L'affaire s'arrangea : Lorentino lui fit son saint et le paysan lui amena son petit cochon[2]. »

IV

Ai-je fait sentir suffisamment l'importance de ces innombrables peintures murales, fresques votives pour la plupart, sur lesquelles l'attention de la critique ne s'est encore exercée que très superficiellement, comme si cela pouvait suffire d'en avoir donné un catalogue approximatif, et rien davantage ? C'est dans l'ensemble de ces fresques anonymes, presque toujours datées, qu'il faudrait, j'en suis sûr, essayer de surprendre le caractère de la peinture ombrienne et l'histoire de ses principaux changements. On y suivrait, comme sur une piste très sûre, les traces de ses variations

1. La légende de « l'omelette » vient probablement de ce que le Pérugin se montra, en cette occasion, d'une générosité particulière. Nous le savons, en effet, par l'autographe du Pérugin retrouvé à Città della Pieve : Cette fresque, écrit l'artiste, vaudrait pour le moins deux cents florins : mais, *comme pays*, je me contenterai de cent : « Per la pittura che voglione fare nell' oratorio dei Disciplinati si vorrebbero almeno duccento fiorini. Io mi contenterò di cento, come paesano ». MEZZANOTTE, *Vita*, p. 299.

2. VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori*... éd. Lemonnier, vol. IV, p. 23.

FIG. 125. — **Bonfigli,** *Bannière de Montone.* **Alinari,** n. 5788. On attribue cette bannière à Sinibaldo Ibi. Mais je n'hésite pas à la donner à Bonfigli, tellement elle se rapproche de celles de Corciano et de Pacciano.



Cl. Alinari.

FIG. 125. — **Bonfigli,** *Bannière de Montone.*

les plus caractéristiques, celles de ses progrès, mais surtout celles de sa décadence, puisque ce sont naturellement les dernières venues qui, en plus grand nombre, ont été conservées jusqu'à nous.

Mais c'est un travail auquel, à distance, on ne peut plus songer. Et cela semble vraiment douloureux d'être obligé de confesser que la méthode qu'il faudrait choisir, la meilleure, peut-être la seule bonne, est précisément celle qu'on ne suivra pas !

Qu'une chose, cependant, reste bien acquise. D'ailleurs, pour qu'on ne l'oublie pas, je l'ai répété souvent dans ce volume, toutes les fois que cela m'a semblé nécessaire. Retables d'autel et tableaux de dévotion, si nombreux qu'ils pussent être, c'est vraiment peu de chose dans la totalité de la production ombrienne, peut-être ce qu'il y a de moins caractéristique pour comprendre cet art si particulier. Qu'on songe, avant tout, à la riche floraison de peintures murales où il faudrait aller l'étudier, sur place, dans son plus parfait épanouissement. Nous n'avons dû y faire qu'une discrète allusion dans ce volume. Mais cela ne pouvait nous empêcher de les invoquer, en bloc, avec leur ensemble formidable : nous y trouvions fréquemment le meilleur des arguments pour résoudre les problèmes qui nous préoccupaient le plus.

De quel nom faut-il donc les appeler, ces peintres d'Ombrie, qui ne se lassaient pas de couvrir et de recouvrir d'images pieuses les murailles de toutes leurs églises ? Ont-ils été vraiment des « artistes » ? Ou bien ne serait-il pas déjà très convenable de les regarder comme d'habiles « artisans » ?

Qu'on les regarde, si l'on veut, comme des « entrepreneurs de peintures de dévotion ». L'expression n'est point pour me déplaire, si l'on y met tout ce qu'il convient d'y faire entrer. Je n'ai aucune répugnance à les caractériser de cette façon. Je veux bien qu'on le fasse. J'irai même jusqu'à le demander. Car c'est une manière de voir qui me facilitait singulièrement le problème dont je poursuivais la solution, celui de la jeunesse du Pérugin et de son éducation.

Pendant la première partie de sa vie, le Pérugin n'a guère été qu'un modeste artisan s occupant, comme ses confrères ombriens,

à travailler pour le Bon Dieu..., mais avec une telle conscience que peu à peu il s'élevait au-dessus de lui-même, jusqu'à devenir un véritable artiste. Ce fut la récompense qu'il y trouva.

A cette explication, néanmoins, je ne me dissimule pas qu'on va me faire une difficulté considérable, puisqu'il est à peu près reçu par tout le monde que le Pérugin avait des convictions religieuses assez équivoques, et que même il ne croyait pas à l'existence de Dieu ! Je consacrerai mon dernier chapitre, puisque cela devient nécessaire, à parler de la religion du Pérugin.





CHAPITRE IV

La religion du Pérugin

I. Le Pérugin mourut-il comme un impie, en refusant les sacrements? — Croyait-il à l'immortalité de l'âme?
II. De la conviction nécessaire à la production de l'œuvre d'art, en particulier quand il s'agit d'art religieux. — On distingue les convictions d'art et les convictions de religion. — Quelles sont celles qui ont, trop tôt, manqué au Pérugin?
III. De l'idée qu'il convient de se faire du talent du Pérugin.

I

Que valait-elle, très au juste, la religion du Pérugin? Celui-là seul pourrait nous renseigner exactement, qui est capable de déchiffrer l'inconnu des âmes et d'en pénétrer les secrets profonds : autant dire que personne ne le saura jamais, car Dieu n'est pas prodigue de ce genre de révélations. Il sera toujours téméraire de prétendre à le suppléer. On nous en voudrait toutefois de ne pas l'avoir tenté, car c'est un des lieux communs auxquels, avec une complaisance particulière, s'exercent tous les critiques d'art, les grands, les petits, et jusqu'aux faiseurs de romans, toutes les fois que, par aventure, ils sont amenés à parler du Pérugin[1].

1. S'il me fallait indiquer, dans cette note, la liste des principaux auteurs qui ont parlé de la religion du Pérugin, elle prendrait aussitôt des propor-

Il existe contre lui deux chefs d'accusation, qui sont, pour ainsi dire, en fonction l'un de l'autre. Il faudrait, cependant, apprendre à les mieux distinguer. On dit que le Pérugin était matérialiste. On dit qu'il ne reçut pas les derniers sacrements et fut privé de la sépulture ecclésiastique. Cette seconde accusation est presque aussi ancienne que la première, et peut-être plus forte, en raison de la meilleure moralité des témoins qui la soutiennent. Elle s'autorise en particulier d'un document ombrien des premières années du XVIIIe siècle, les *Mémoires* manuscrits d'un religieux augustinien de Pérouse, le Père Giaccomo Giappesi, mort en 1720, à l'âge de soixante-quinze ans, deux siècles après le Pérugin [1] ?

Mais le fameux document indique tout autre chose que ce qu'on voudrait lui faire prouver [2]. Il en ressort en effet que le Pérugin mourut à Fontignano, village près de Pérouse, sans avoir reçu les derniers sacrements, et qu'il fut enterré dans la campagne, auprès d'un vieux chêne, qu'on nous montre encore aujourd'hui : mais il ne prouve pas que ce fut précisément parce qu'il ne voulut pas les recevoir. Les circonstances firent, en effet, qu'il ne l'aurait pas pu, alors même qu'il l'aurait voulu. Car nous savons que le pauvre vieillard mourut de la peste [3] qui sévissait dans ce pays — où il laissa d'ailleurs une fresque inachevée [4], — et que, s'il fut enterré hors du village, il devait en être ainsi, selon la coutume et les lois, pour éviter la contagion [5].

tions démesurées et qui ne peuvent s'accommoder avec la rapidité de ces conclusions. J'y renonce.

1. Publié dans Mariotti, lib. cit., lettre 7.

2. Giappesi dit formellement que le Pérugin « passò all' altra vita senza sacramenti; e perciò fu seppelito in luogo profano ». Mariotti, p. 187. Mais il ne dit pas qu'il les a refusés — et qu'il fut *pour cela* enterré en lieu profane. Les faits s'expliquent autrement, et rien qu'à la lecture du document de Giappesi.

3. La peste était fréquente, à cette époque. Le fléau sévit d'une façon plus intense en cette année 1524. Cf. Mariotti, loc. cit., p. 188.

4. La *Nativité* qui se trouve, actuellement, au Musée National de Londres. C'est une fresque transportée sur toile.

5. On n'a qu'à consulter, à ce sujet, tous les livres qui traitent cette question de la peste. Je remarque, en passant, que nous n'avons pas inventé l'hygiène. Combien de fresques ont été détruites, au XVIe siècle, à peine achevées, parce qu'on passait à la chaux les murs des églises qui devaient, pendant plusieurs semaines, servir d'abri aux pestiférés! C'était là, en effet, que les habitants se réfugiaient de préférence pour fuir le mal, après que les locaux avaient été *désinfectés*.

On ne tarda pas cependant à ramener le corps du Pérugin en terre sainte, pour lui donner une sépulture plus honorable, au cimetière de Fontignano : cela n'eût pas été possible s'il était mort en impie, refusant avec ostentation le ministère du prêtre, surtout étant donné sa grande notoriété et la vivacité du scandale qu'il aurait causé[1].

Le pauvre artiste n'y avait, certes, jamais songé : aurait-il alors, lui que l'on a dit avare, dépensé une grosse somme, neuf années auparavant, pour l'achat d'une sépulture, à l'Annunziata de Florence? Il savait bien, d'avance, que c'eût été de l'argent perdu[2] !

Et le même Giappesi, supposé qu'il aurait cru à l'irréligion du Pérugin, par une singulière contradiction de sa plume — je ne dis rien des lacunes de son droit canon, — nous aurait cité la convention passée entre le monastère et les fils du Pérugin, convention appuyée, d'autre part, par l'autorité d'un document notarié, en vue de ramener le corps du défunt de Fontignano à Pérouse, afin de l'enterrer dans le monastère même de Sant' Agostino? Mais on n'y aurait même pas songé — et le Père Giappesi le savait bien — s'il eût été, pendant sa vie, un incrédule avéré, et qu'il fût mort dans l'impénitence finale! Loin de nuire à la mémoire du Pérugin, le témoignage du Père Giappesi équivaut, au contraire, à un bon certificat de mort chrétienne. Car si le vieillard mourut sans sacrements, loin des siens, emporté par la peste, qui n'attend pas et éloigne tout le monde — parfois même les curés de village[3], — en

1. Je ne dois pas omettre la façon dont Vasari raconte la mort du Pérugin : « Finalement, Pietro, étant devenu âgé de soixante-dix-huit ans, finit le cours de sa vie à Città della Pieve, où il fut honorablement enseveli, l'année 1524. » Comment Vasari aurait-il pu écrire qu'il y fut *onoratamente sepolto*, si les faits s'étaient passés comme on le prétend? Je remarque, en outre, que Vasari se trompe en le faisant mourir à Città della Pieve : il n'était pas renseigné exactement sur les circonstances de sa mort. Borghini, dans son *Riposo*, en 1584, s'exprime de la même façon : « Cominciò un lavaro à fresco di non poca importanza a Castello della Pieve, ma interrotto da morte, che lo misè sotto la sua falce l'anno della sua età 78, non gli diè compimento, e fu nel Castello della Pieve l'anno 1524 honorevolimento seppelito. »

2. Le 30 juillet 1515, le Pérugin achète une sépulture dans l'église de l'Annunziata, à Florence. Cf. Gualandi, ix, 15.

3. Un document ancien, cité par Mariotti, établit d'ailleurs qu'en temps de peste, « on défendait de visiter les malades et aussi de faire aux morts des funérailles ». Mariotti, lib. cit., p. 189. Mezzanotte rappelle à ce sujet les

vérité ce ne fut pas la faute de son manque de dévotion, et encore moins de son incrédulité[1].

Que vaut, maintenant, l'accusation d'incrédulité? Elle est plus ancienne. On l'appuie d'un certain nombre de témoignages empruntés aux écrivains du XVII[e] et même du XVI[e] siècle[2]. Mais la source en est unique, et c'est le texte fameux où Vasari raconte du Pérugin que ce fut « une personne ayant fort peu de religion. On ne put jamais, ajoute-t-il, lui faire croire à l'immortalité de l'âme, et même, malgré des arguments accommodés à son cerveau de porphyre, il refusa avec obstination de rentrer dans la bonne voie ». On l'entend en ce sens que le Pérugin ne croyait pas à l'existence de Dieu. Il aurait donc été un incrédule, un véritable athée! Voilà bientôt trois siècles qu'on ne cesse de le répéter.

Il est bien certain que le témoignage de Vasari est formel; mais on peut le discuter. Je dirai simplement, empruntant la réplique d'un héros de Corneille, que le Pérugin ne mérite vraiment

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Je ne lui ferai pas l'honneur de le regarder comme un grand phi-

paroles de Boccace, dans sa fameuse description de la peste : « Non bastando la terra sacra alle sepolture, si mettean nelle fosse, e con poca terra si ricoprivano. » Mezzanotte, *Vita*, p. 186.

1. Vermiglioli persiste à croire à l'impénitence finale du Pérugin. 1. Aucun document pérousin de 1324 ne rapporte sa mort : cela prouve, dit-il, que personne ne voulut transmettre à la postérité le souvenir de la triste fin d'un si grand homme. 2. Vasari n'a pas de malignité; en tout cas, s'il s'était trompé, il n'aurait pas manqué de se rétracter après sa première édition. — Cf. Vermiglioli, *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, p. 271. Ces raisons, on le voit, ne sont pas très concluantes.

2. Le même Vermiglioli a réuni les différents documents qui prouveraient l'impiété de Pietro : 1° La note manuscrite de G. Celius sur un exemplaire de Vasari, XVI[e] siècle; 2° le Père Ciatti, qui dit que l'âme du Pérugin aurait été « come una tavola rasa », XVI[e] siècle; 3° Niccolò Pio, dans ses *Vite inedite di Pittori*, début du XVII[e] siècle; 4° Ticozzi, dans son *Dictionnaire des Artistes*, vol. III, p. 132; 5° les vers de Salvator Rosa. Mais tous ces témoignages sont visiblement inspirés de celui de Vasari, et l'anecdote que Celio consigna sur son exemplaire est simplement agrémentée d'une anecdote d'atelier, de source plus que douteuse : Celio la tenait, dit-il, de Niccolò da Pomerancio, lequel l'avait entendu raconter à sa femme (?), laquelle était parente de la femme du Pérugin. Voilà d'où nous vient l'anecdote du Pérugin sollicité de se confesser sur son lit de mort, et répondant à ceux qui l'entouraient : « Non, je veux voir ce qu'il adviendra, après la mort, d'une âme qui ne se sera pas confessée ! » Il y croyait donc, à son âme, et à son immortalité!

losophe, audacieux précurseur de la critique kantienne : je crois en effet que son cerveau n'était pas accommodé aux subtilités métaphysiques. Eût-il hésité, d'autre part, à s'incliner devant la valeur démonstrative des preuves de l'existence de Dieu, que cela encore ne prouverait pas son manque de religion. De bons « scolastiques », par exemple, ont maintenu la distinction réelle entre l'essence et l'existence, ce qui était ruiner le fondement métaphysique de la preuve ontologique[1], la seule preuve vraiment scientifique de l'existence de Dieu, qui cependant n'ont pas été regardés comme des incrédules. Kant lui-même ne fut-il pas un homme très religieux? La discussion scientifique des problèmes les plus raffinés n'est souvent qu'un exercice d'école qui n'intéresse que fort peu la morale, et encore moins la religion. Les artistes, en tout cas, ne songent pas à les aborder. Le Pérugin fut-il moins discret? Le pauvre homme! Peut-être n'a-t-il pas été toujours assez prudent pour s'abstenir de propos un peu hasardés. Mais s'il les a jamais tenus — ce qui est possible, en somme, — je suis persuadé qu'il en était médiocrement convaincu.

Pour ce qui est de l'accusation spéciale qui ferait de lui un parfait matérialiste, elle me paraît encore plus invraisemblable. Il y eut, certes, des matérialistes, au temps de la Renaissance. Mais à voir la liste qu'on en donne, il est bien difficile d'y mettre le Pérugin. Car elle ne contient que des gens d'une culture supérieure, des philosophes, surtout des lettrés, placés sous l'influence de la culture antique : mais la littérature et l'érudition n'ont jamais été très familières à notre brave Ombrien. Il fréquenta peu les humanistes. On ne saurait le confondre avec eux.

Le matérialisme de la Renaissance fut d'autre part plutôt spéculatif que pratique[2]. Il cédait, tout au moins, devant les avertissements de la mort. Codro Urceo, par exemple, homme étrange et sceptique au dernier point, après avoir enseigné formellement le matérialisme durant sa vie, se démentit à son lit de mort, suppliant avec larmes ses disciples de croire à l'immortalité de l'âme. Bürckhardt, qui cite ce fait, et d'autres encore, y voit, en même temps

1. Certains « scolastiques » ont soutenu que, se refuser à l'admettre, c'était ruiner le fondement même de la théologie catholique.
2. Cf. John Owen, *The skeptics of the Renaissance*, London, 1893.

qu'un reste d'éducation chrétienne, une mesure de prudence à l'égard de l'Eglise. Mais après en avoir fait fi pendant toute leur vie, pourquoi s'en seraient-ils tellement souciés à l'heure de la mort, quand ils n'avaient plus rien à craindre ni à espérer d'elle? Il y avait bien la sépulture ecclésiastique : mais qu'importait à un matérialiste l'endroit où serait déposé ce qui, jadis, avait été lui-même? Il me semble même qu'il devait se réjouir d'être mis ailleurs qu'en terre sainte! Il aimait mieux se convertir, cependant. L'impie Vitelozzo lui-même demanda un prêtre avant de mourir[1] : il croyait donc à l'existence de l'âme et à son immortalité? Comment admettre que le Pérugin, ce tendre, ce rêveur, ce timide, ait eu plus de sauvage énergie, dans ses erreurs, que tous les professionnels les plus avérés de scepticisme et d'incrédulité?

L'accusation de Vasari est formelle. Mais elle n'a guère plus de valeur que la parole de l'Arétin contre Michel-Ange, qu'il accusa, lui aussi, d'irréligion et d'immoralité[2]. C'était alors la mode, pour ruiner la réputation de ses adversaires, de les accuser de manquer de religion. Comme cela montre bien l'estime où l'on tenait encore cette chose que l'on prétend avoir été si démodée à l'époque de la Renaissance!

C'est d'ailleurs une habitude de Vasari de supposer, chez ceux qu'il n'aime pas, précisément toutes les tendances peu honorables dont il a conscience d'être lui-même infecté. S'il accuse d'avarice un si grand nombre des artistes qui l'ont précédé, le Corrège, par exemple, qu'il fait mourir comme une bête de somme, traînant un sac de gros sous, c'est qu'il était lui-même le moins désintéressé des artistes. Je le soupçonne aussi de n'avoir pas compté parmi ceux qui avaient le plus de religion. Lorsque, négligeant le caractère artistique des primitifs Ombriens, il en considérait l'aspect religieux, j'imagine que cela devait l'énerver quelque peu. Il aurait été bien aise de croire, dans leur cas, à un peu plus de charlatanisme et beaucoup moins de conviction[3]. Si la légende de l'incrédu-

1. Bürckhardt fait remarquer qu'on trouvera difficilement un fait plus décisif que celui-là.

2. « Egli esce contro di lui in invettive e minacce per la sua irreligione e scostumatezza. »

3. On ne croit à la vertu des autres que dans la mesure où l'on garde, tout au moins, l'estime de cette vertu. L'hypocrisie elle-même n'est-elle pas encore

lité du Pérugin ne courait pas dans les ateliers de Florence avant que Vasari, sous le grand-duc Cosimo, y soit devenu tout-puissant, je le soupçonne d'avoir été, lui-même, très capable de l'inventer. On croit si facilement à la réalité de ce que l'on désire très vivement! Sans le savoir, sans le vouloir, et avec une bonhomie parfaite, on peut devenir le plus dangereux des calomniateurs.

Je n'invoquerai pas, pour défendre le Pérugin, l'impossibilité où il se serait trouvé d'avoir dû se mentir à lui-même pendant de longues années[1], et pas davantage l'argument subtil qu'une critique trop imprudente croyait pouvoir tirer du « *Timete Deum* » de son prétendu portrait des *Uffizi*[2]. Car le portrait n'est probablement pas le sien — et je ne veux pas me hasarder à juger de la religion d'un artiste d'après les qualités de ses tableaux.

L'entreprise serait tentante, je le sais bien, et agréable à mener, tout comme l'intrigue d'un roman. Mais elle n'a rien à voir avec l'histoire. Et que répondre alors à ceux qui trouveraient, dans ses ouvrages de vieillesse, la preuve très évidente que si, peut-être, avant 1510 environ, il avait été convaincu, depuis lors, avec les derniers souvenirs de sa belle jeunesse, ses convictions s'étaient envolées, ou du moins tellement assoupies, qu'il était incapable de les réveiller[3]? Charles Blanc a dramatisé toute cette histoire en y mêlant celle de l'infortuné Savonarole, dont le supplice aurait inspiré au Pérugin « un découragement amer et des doutes

« un hommage que le vice rend à la vertu »? L'homme absolument perverti la méprise et devient incapable d'y ajouter foi.

1. Il est impossible, en effet, de tenir ainsi, pendant des années, un personnage qui n'est pas le sien : cela dépasserait les forces de l'homme, qui finirait toujours par se trahir, sans même attendre la vieillesse. L'œuvre d'un artiste ne traduit pas toute son âme, mais elle en laisse, au moins, percer quelque chose. J'approuve ici Ch. Blanc quand il s'écrie : « Non, Pérugin n'a pas été, n'a pas pu être un hypocrite, car l'hypocrisie ne rencontre pas de tels accents, et le peintre qui aurait pu jouer son rôle ainsi, de manière à tromper les siècles futurs, aurait fait preuve d'une habileté plus surprenante encore que la beauté de ses figures. C'est le cas de dire, comme Jean-Jacques parlant de l'Evangile: « L'inventeur en serait plus étonnant que le héros. » Ch. Blanc, lib. cit., p. 84.

2. Que prouve, en effet, cette inscription? Je ne le vois pas. Ce serait pourtant un indice, si le portrait était véritablement celui du Pérugin dans la force de l'âge.

3. Ce serait alors une confirmation psychologique de la légende.

sur la justice divine ». Je n'en parlerais pas si cette hypothèse par trop ingénieuse n'avait fait fortune. On la retrouve un peu partout. Elle a inspiré, en particulier, un éminent romancier, dans les pages où il explique, par la perte de la foi, la douloureuse décadence du Pérugin[1]. Cela nous amène à nous demander quelle est la part de la loyauté de conscience dans la création de l'œuvre d'art, et dans quelle mesure, quand il s'agit d'art religieux, elle est liée à la moralité de l'artiste. Le problème est délicat, mais nous ne pouvons l'éviter. Car il semble bien que, de la solution que nous en donnerons, dépend, en quelque manière, le jugement définitif qu'il nous faudra porter sur le Pérugin, et, par là même, sur tous les peintres d'Ombrie, ses disciples et ses collaborateurs.

II

Il n'y a point d'art sans convictions. Mais il suffit à l'artiste, quand il veut parler des choses les plus belles, de ce genre de convictions très particulières dont l'expression sera peut-être d'autant plus éloquente qu'elles restent plus à fleur de conscience et ressemblent moins à la vertu, laquelle est une conviction d'habitude, se traduisant dans les actes quotidiens et non pas dans les créations de l'art. Si les prédictions de Savonarole avaient tout à fait converti Botticelli, non content de brûler ses esquisses et ses cartons, il n'aurait jamais repris ses pinceaux. Auprès de son bienheureux frère de Saint-Marc, Fra Bartolommeo fait assez triste figure : ses convictions d'art embarrassaient quelque peu ses convictions de sainteté.

L'art n'est-il pas fait, d'autre part, pour compléter la vie ? Et le poète ne s'exalte-t-il pas d'autant plus pour les convictions de son rêve qu'il se sent moins capable de les réaliser dans la prose de son existence ? Je me garderai bien de le dire tout à fait, de peur de compromettre, par des aveux indiscrets, la cause que je défends. Mais que je serais ravi si, avec une entière liberté, il m'était un jour permis de le prouver ! « Quelle vanité que la peinture, qui attire notre admiration par l'imitation des choses que

1. Paul Bourget, *Sensations d'Italie*, p. 106.

nous n'admirons pas dans la réalité ! » Le mot est de Pascal, et l'on s'en sert habituellement pour nous en accabler. Il est certain que c'est grand pitié pour aller aux fins les plus belles, à Dieu par conséquent, de nous servir d'aussi misérables moyens que de lignes, de couleurs et même de mots, lesquels ne sont toujours que des signes. Et qu'il serait préférable de l'aborder directement, en esprit et en vérité ! Alors il n'y aurait plus d'art et même on ne ferait plus de discours ! Les anges, sans doute, n'en font point, étant de purs esprits. Mais nous, qui ne sommes que des hommes, il faut bien nous résoudre à en accepter l'intolérable vanité !

C'en serait une autre, encore plus insupportable, que de prétendre renoncer à tout « artifice » pour nous élever jusqu'à Dieu. Il y a des choses que nous n'admirons pas dans la réalité, mais pour lesquelles l'art nous est d'un précieux secours, parce qu'il nous invite à les trouver belles et, finalement, nous les fait aimer. En étudiant les paysages de nos plus grands artistes, il nous prend envie de regarder d'un peu plus près la nature : sans nous en être aperçus, nous sommes devenus capables de l'admirer. Dieu, qui est l'inconnaissable, dont on ne peut rien dire de plus avec exactitude, sinon qu' « il est », devient cependant, pour les artistes, une matière inépuisable de discours ravissants. Les poètes sont d'incorrigibles menteurs. Je conçois, avec Platon, qu'on pourrait désirer les voir exclus de la République. On les y laissera cependant, et même on les couronnera toujours de lauriers, de peur que les voix se taisent, qui nous disent le mieux les choses dont l'éternelle réalité nous fuit, mais dont nous avons besoin d'entendre toujours parler.

Ils nous entretiendront d'autres choses encore, de celles-là dont la réalité trop vivante nous empêcherait de bien vivre, s'ils n'étaient là pour nous en détacher, pour nous détourner tout au moins d'en admirer, avec trop de passion, les beautés tangibles... je parle, on m'entend, de bien des choses, y compris de celles — pour dire comme un célèbre conférencier contemporain — que nous admirons sous des noms grecs, sans oser toutefois les nommer en français[1]. Le culte de la beauté antique peut s'accorder avec la religion la plus authentique. L'art est quelquefois une

1. F. Brunetière, *Discours de combat* : L'Art et la Morale, p. 64.

délivrance, souvent une consolation, non point la vie, à dire vrai, mais plutôt son complément. L'artiste apparaît, dans le monde, comme un entrepreneur de vanité : c'est son rôle et sa fonction sociale. Nous n'avons qu'à lui demander d'en être tout à fait convaincu.

Voilà pour l'art en général. Dirons-nous que les conditions de l'art religieux sont de telle sorte que tout ce que nous venons de dire ne trouve plus à s'y appliquer? Ferons-nous de l'artiste chrétien un casuiste ou un théologien, toujours préoccupé de l'objectivité de ses rêves ou de leur moralité? Reprocherons-nous au Pérugin de n'avoir pas été capable de nous donner avec exactitude l'inventaire raisonné de ses ignorances? Voudrions-nous qu'il ait passé au crible de la critique historique ses légendes de sainteté? Lui reprocherons-nous d'avoir arrangé à sa guise le récit vénérable de nos Livres saints? Exigerons-nous de lui, avant d'admirer ses tableaux, qu'il justifie de sa foi et nous fournisse des documents authentiques de sa piété?

Mais, tout au contraire, je ne lui demande rien de cela. Je veux le juger d'après son œuvre, et non point d'après sa psychologie, persuadé d'autre part que je ne saurais la déchiffrer devant ses peintures. Je ne lui demande de convictions religieuses que tout juste ce qu'il lui en fallait pour être capable de me donner de beaux tableaux.

De l'art et de la religion, voilà sans doute ce dont est fait l'art religieux. Mais si l'on me demande quel est, des deux éléments, celui qui doit l'emporter, je ne suis aucunement embarrassé pour répondre. Prenez un saint très authentique : mettez-lui dans les mains une palette et des pinceaux, qu'en fera-t-il? Sans doute, il reste le miracle, et on n'a pas manqué de faire descendre les anges du paradis pour achever, pendant qu'il dormait, les célestes peintures de Fra Angelico. Mais c'est une collaboration dont on encourage, dans les ateliers, à apprendre à se passer. Je me contente, en un mot, d'un minimum de religion. Je crois même que j'en sacrifierais encore quelque chose, si la qualité d'art devenait extrêmement puissante.

Le génie d'un Michel-Ange déborde toute la casuistique, et je ne sais comment m'y prendre pour condamner les grandioses nudités dont il a peuplé le plafond de la Sixtine. Si je suis plus

sévère pour le Corrège, c'est que je ne comprends pas très bien une supérieure de religieuses cloîtrées faisant peindre, dans son parloir, la *Chasse de Diane* et, dans les ovales du plafond, des satyres et des amours, ensemble se gaudissant. Et encore, là, ce n'est pas la religion du peintre que je crois prendre en défaut, mais plutôt celle de l'abbesse extraordinaire qui le faisait travailler. Il en est de la religion comme de la morale : elles s'étonnent bien souvent de voir comment, pour aller au bien, l'art chemine par des voies peu communes et qu'elles lui envient, tout bas, bien qu'elles soient obligées, hautement, de les réprouver.

Le Pérugin n'eut jamais de ces erreurs. Sa clientèle l'a d'ailleurs toujours protégé : Isabelle de Mantoue, en lui commandant le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, a connu, à ses dépens, qu'il était inutile de lui demander autre chose que des peintures de dévotion. Comment supposer que, pour les faire, il n'avait pas tout au moins ce minimum de religion que je demande à l'artiste chrétien, je veux dire la foi, la croyance en l'existence de Dieu et en l'immortalité de l'âme?

Je regarde encore une fois ce portrait du Cambio, celui où il s'est peint lui-même, au seuil de la vieillesse, alors que, revenu de bien des illusions, il appréciait toutes choses, et lui-même, aux meilleures lumières de sa raison. Je n'y lis pas, comme Mezzanotte [1], des preuves bien convaincantes d'un grand caractère et d'une haute vertu. Mais je ne puis croire tout de même que ce soit là le portrait d'un homme qui aurait passé la meilleure partie de sa vie à se moquer de nous.

Il avait tout au moins une « conviction actuelle », chaque fois qu'il mettait la main à ses pinceaux. De celle-là, seulement, j'ai le droit de lui demander raison. Elle ne lui a pas manqué : le meilleur de son œuvre est là pour le dire, comme aussi son propre portrait. C'était un « brave homme ». Il lui manqua peut-être l'héroïsme des grandes vertus, et je ne voudrais pas assurer que son caractère ait toujours été à la hauteur de son talent, encore moins de son rêve d'extase. Mais qu'importe? En cela encore il fut un artiste.

D'autres que lui, et de plus grands, n'ont pas réussi davantage à

1. Mezzanotte, *Vita*, p. 192.

mettre d'accord la sublimité de leur rêve avec la prose très bourgeoise de leur vie. C'est un peu dans la destinée des poètes. Ceux-là n'ont pas besoin de créer de belles œuvres, dont la vie est toute pleine de belles actions : c'est leur poème, à eux, et je sais bien qu'il en vaut un autre. Mais l'art et la sainteté s'en vont rarement de compagnie. Le bienheureux artiste de Fiesole est là pour le confirmer, dans un siècle qui compta plus d'un Fra Filippo Lippi. Cela n'empêche qu'il y a eu et qu'il y aura toujours des artistes religieux. Mais il ne faut pas trop les chicaner sur la métaphysique de leurs convictions.

Je leur demande surtout d'être des artistes. Tant que le Pérugin en garda le noble souci, il fut, dans toute la plénitude du mot, un grand peintre chrétien ; du jour où, dans son âme, ses convictions artistiques commencèrent à baisser, on put soupçonner la qualité de sa religion. Elle restait bien la même, cependant : mais c'était l'art, en lui, qui avait changé. La plus belle période de sa vie fut celle de la jeunesse, quand il n'avait d'autre souci que de devenir un grand artiste.

III

Je fais donc petite, dans la psychologie du Pérugin, la part des convictions religieuses. Mais je me hâte d'ajouter que c'est pour éviter qu'on m'accuse de la lui avoir faite trop grande. Je ne voudrais mettre en lui rien d'extraordinaire, parce que je suis persuadé que ce qui le caractérise, c'est d'avoir été, en toutes choses, extrêmement modéré. Il n'est pas de ces génies puissants qui déroutent par l'imprévu de leur transcendance. Parmi toutes les raisons qui pourraient expliquer l'inconnu de sa vie et de son caractère, il en est une qu'il ne faut pas négliger, à savoir qu'il y a, de lui, beaucoup de choses qu'il serait très peu instructif de connaître. Je crois, finalement, qu'il fut un modeste. Cela n'est point pour rendre son talent moins aimable ni moins digne d'être admiré. Par là encore il se rattache à la famille ombrienne, où tant d'honorables artistes ont existé, dont on ne connaît plus même les noms : le Pérugin aurait gagné à ce qu'on s'occupât un peu moins de lui.

Semblable en cela à tous les hommes, l'artiste ne vaut vraiment que par les efforts qu'il fait pour réaliser la plénitude de sa nature. En ce sens il n'y a point de perfection absolue, puisque chacun de nous porte en lui-même l'évangile de son être, les promesses de son plus haut destin. Un artiste est vraiment parfait tant qu'il écoute la voix intérieure qui lui dit : Encore, encore, toujours en avant! Il cesse de l'être quand il ne l'entend plus, ayant perdu l'habitude de l'écouter. Le Pérugin de la jeunesse a le droit de compter au nombre des artistes les plus grands. Mais où sa psychologie s'embrouille, c'est quand on constate chez lui, à une époque de son existence qui est presque celle de la maturité, une incroyable impuissance à persévérer dans la plénitude de son effort vers le mieux, à rester vraiment digne de ce que, jadis, il avait été.

Les raisons peuvent en sembler multiples. Celles des milieux ne sauraient être complètement négligées : et qui saura jamais lire au clair dans la conscience des hommes de la Haute-Renaissance, les contemporains du pape Borgia, de Jules II et de Léon X[1]? Mais je pense que la meilleure explication de cette décadence de l'artiste

1. Je ne voudrais pas être obligé de creuser trop profondément le redoutable problème des rapports de l'art et de la religion. On est déjà fort embarrassé quand on l'examine aux seules lumières de la raison. Le malaise s'accroît dès qu'il se complique de considérations empruntées aux enseignements de la foi. S'avise-t-on de le sortir du domaine de la pure spéculation pour l'envisager dans la réalité complexe de la vie : il devient presque insoluble. On n'ose même plus le poser à propos de certaines époques, celle en particulier que nous étudions. J'envie ceux qui ont eu à écrire l'histoire artistique du XIII[e] siècle : l'enthousiasme leur a été facile, et la haute moralité de leurs discours n'a pas été une récompense qu'ils ont dû longtemps chercher. Mais ils sont mal venus quand ils se croient, pour cela, autorisés à nous prodiguer leurs malédictions. Les anathèmes n'expliquent rien. C'est d'une apologétique par trop enfantine. Pour défendre la religion du XV[e] siècle, je n'éprouve nullement le besoin de la sacrifier. Quelle époque que cette Renaissance italienne, qui apparaît d'autant plus indéchiffrable qu'on se croit plus près d'en éclaircir l'incomparable énigme! Tous les problèmes qu'elle soulève sont également faits pour nous intriguer. Mais le plus irritant est encore de se demander comment se mêlèrent, dans cette plénitude de vie merveilleuse, l'art et la religion. L'activité artistique y fut extraordinaire, mais l'activité religieuse ne l'y fut pas moins. L'une a tué l'autre, dit-on, mais de laquelle veut-on parler? Ce n'est pas, en tout cas, la religion qui a péri. La crise du protestantisme nous a valu le concile de Trente : la religion en est sortie plus vivante que jamais. Ce n'est pas l'art qui a tué la religion.

se trouve en lui-même, dans la nature de son talent, et, si je puis ainsi parler, dans l'essence même de son âme.

Artiste d'un tempérament moyen, le Pérugin ne se développa que lentement, au contact d'artistes mieux doués que lui et grâce aux vaillants efforts d'un labeur qui ne se décourageait jamais. Il n'a pas connu ces coups de foudre qui ont été, pour certains hommes extraordinaires, la révélation merveilleuse de leur nature d'artiste. Il a conquis sa gloire de vive force, comme les héros modestes qui gagnent leurs galons à la pointe de l'épée, par une série ininterrompue de ces petites actions d'éclat d'autant plus rémunératrices que personne ne songe, sur le moment même, à y donner trop d'attention.

Le Pérugin intéresse surtout par les efforts qu'il fit pour s'élever au-dessus de lui-même. Alors il nous séduit, et nous serions presque tentés de lui reconnaître du génie, tellement il est plein de vaillance, d'enthousiasme et de bonne volonté. Ce qui étonne en lui, ce n'est pas qu'il soit descendu si bas — à l'époque de sa vieillesse, — mais plutôt qu'il ait pu, malgré des facultés mesurées et la nonchalance de son caractère, monter si haut.

Elle était bien tentante à écrire, cette histoire intime des luttes qui durent se livrer dans cette âme d'artiste, luttes généreuses et vraiment fécondes, puisqu'elles le rendirent capable de nous donner un instant l'illusion d'un génie que, sans doute, il ne possédait pas! Mais il nous aurait fallu, pour l'écrire avec exactitude, plus de documents que nous n'en pouvions trouver. Nous n'avons guère fait autre chose que de l'esquisser : il y aurait eu témérité, de notre part, à prétendre davantage.

Après avoir soulevé discrètement le voile qui nous dérobait la première partie de l'existence de notre artiste, il faut savoir nous résigner à le laisser, maintenant, retomber. Il est sans doute dans la destinée du Pérugin de rester toujours inconnu, ou mal connu, ce qui est encore une façon d'être méconnu.

Mais cela fait partie de sa vraie gloire. Artiste modeste, en somme, entrepreneur convaincu d'images de dévotion, égaré trop longtemps sur des scènes mondaines où, pour son malheur, il fit trop bonne figure, le Pérugin, comme ses humbles confrères d'Ombrie, était plutôt fait pour la gloire anonyme. Ainsi nos vail-

lants artistes de France, au XIII[e] siècle, dont on ne peut rien dire autre chose, sinon qu'ils vécurent, dans l'ombre, et réalisèrent des œuvres splendides.

A voir tant de chefs-d'œuvre anonymes, en parcourant les villages ombriens, on se croirait encore en pays de France! Serait-ce donc là une des marques de l'art religieux le plus grand? Nous avons, en France, nos « maçons » et nos « tailleurs de pierres » qui surent élever nos merveilleuses cathédrales et les orner de statues naïves mais d'un art excellent. L'Ombrie a ses entrepreneurs d'images de piété : le Pérugin fut le plus grand. Il faudrait pouvoir oublier qu'il a essayé d'être autre chose.

Aussi bien, dans ce volume, je n'ai pas trop cherché à y faire songer. Je m'arrête au moment où commence sa véritable histoire, aux alentours de 1480, quand il est appelé à Rome, pour travailler à la chapelle Sixtine.



APPENDICE

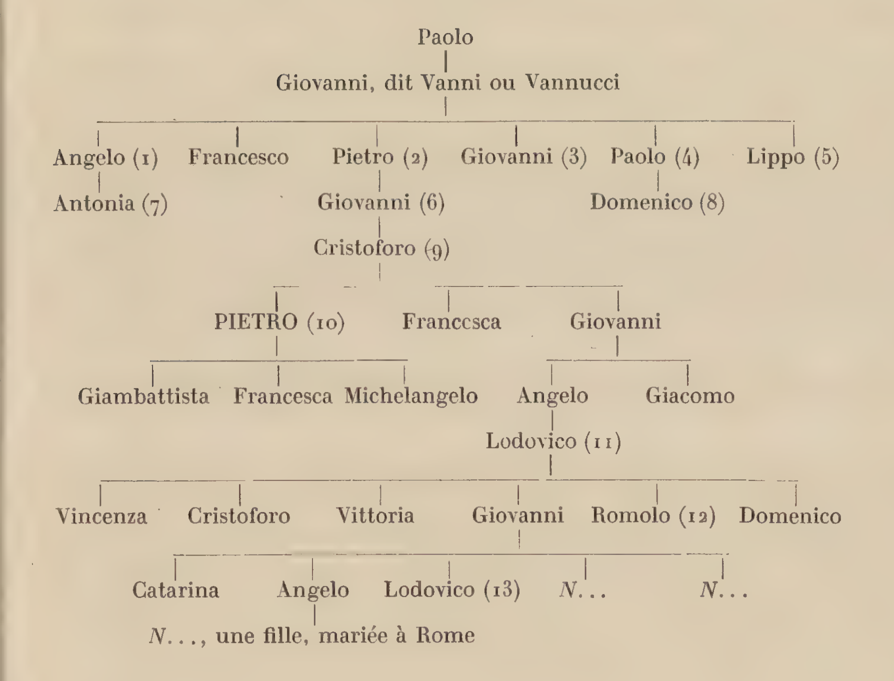


APPENDICE

♧ ♧ ♧ ♧ ♧

I

Généalogie de la famille Vannucci



NOTES SUR LA GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE VANNUCCI, du Marquis Giuseppe della Fargna, d'après ORSINI, dans la " Vie du Pérugin ", page 235.

N. 1. — *Angelo* et ses frères sont nommés au cataste de la commune de Castel della Pieve, en 1382.

N. 2. — *Pietro* est conseiller de la commune, en 1431. Il meurt au mois de septembre de la même année, alors qu'il venait d'obtenir la charge de prieur. Il est inscrit sur la liste des citoyens de Pérouse et sur le catalogue du collège « di pietra e legname », avant 1427 (?).

N. 3. — *Giovanni*, qui fut religieux chez les Servites, d'après un document du 23 juin 1381.

N. 4. — *Paolo*, nommé au cataste de 1382, est conseiller de la commune della Pieve, en 1431, et prieur en janvier et février 1444.

N. 5. — *Lippo*, poète assez fameux, cité par plusieurs auteurs, entre autres Mgr Leone Allacci et Crescimbeni. — (Orsini met, à cette place, le nom d'une fille, *Cia*, qu'il dit l'enfant de *Pietro*, nommé au cataste de 1382 : mais, dans son tableau, il la fait naître de Giovanni. Je ne puis éclaircir cette contradiction. Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule du tableau.)

N. 6. — *Giovanni*, fils de Pietro, a l'inventaire de ses biens au cataste de Castel della Pieve, en 1396; il est inscrit à la « cittadinanza » de Pérouse, le 15 juillet 1428, sous la paroisse de San-Fiorenzo.

N. 7. — *Antonia*, fille d'Angelo, épouse, le 26 mars 1444, un certain Alberto de Peppuccio Alberti della Pieve.

N. 8. — *Domenico*, fils de Paolo, conseiller de la commune de Castel della Pieve, en 1463, et prieur en juillet et août 1403.

N. 9. — *Cristoforo*, fils de Giovanni, est nommé au livre des feux, en 1445. Conseiller de la commune, il fut nommé prieur en 1459. Il était mort en 1463. C'est le père du Pérugin.

N. 10. — PIETRO, en 1455, n'est plus à Città della Pieve : en effet, au livre des feux de cette année, il n'est plus cité, alors qu'on y trouve les noms de son père et de son frère. Il est élu prieur de la commune pour le mois de mai et juin 1493. En 1502, il fait une division de biens avec *Giacomo* et *Angelo*, ses neveux.

N. 11. — *Lodovico*, fils d'Angelo. On a des mentions qui le concernent de 1528 à 1571. Fut parmi les conseillers et les prieurs, de 1540 à 1575.

N. 12. — *Romolo*, fils de Lodovico, est nommé jusqu'en 1609.

N. 13. — *Angelo*, fils de Giovanni, est prieur, puis gonfalonier de Città della Pieve, de 1620 à 1626. Il laisse une fille, dernière survivante de la famille, qui se marie à Rome.

Nous avons dit, dans notre texte (cf. p. 258), qu'il fallait accepter avec une certaine réserve les données fournies par cet arbre généalogique. Mezzanotte, cependant, n'hésite point, par exemple, à identifier *Giovanni,* le fils du Pietro de 1382 (voir note 6) avec le *Ser Giovanni di Ser Pietro Vannucci* dont parle Mariotti. (MEZZANOTTE, *Vita*, p. 105, note 10.) Tout en acceptant cette hypothèse, nous ne la proposons que sous bénéfice d'inventaire. On ne peut douter, cependant, qu'il y ait eu des liens, dans la famille des Vannucci, avec la ville de Pérouse : cette affirmation se trouve trop souvent répétée, dans l'arbre généalogique, pour qu'elle soit absolument gratuite.

II

Les Jésuates et leur couvent de Florence

Le monastère des Jésuates se trouvait à peu de distance de la *Porta a Pinti,* sur la route qui monte à Fiesole. On l'appelle, dans les plus anciens documents, *San-Giusto alle mura* : ce nom viendrait, d'après Uccelli, des ruines antiques sur lesquelles il aurait été d'abord établi [1]. L'histoire s'en peut écrire, avec quelque certitude, dès le dernier quart du XIII[e] siècle. Des religieuses augustiniennes l'occupaient alors. Elles continuèrent à l'habiter jusqu'en 1438, époque où il passa entre les mains des Jésuates.

Cet Ordre avait été fondé, en 1347, par le bienheureux Colombini. C'était un riche et noble Siennois, converti par la lecture de la vie des saints comme devait l'être saint Ignace, deux siècles plus tard [2]. Pendant trois cents ans ces religieux furent en grande faveur dans toute l'Italie et jusque dans le midi de la France : ils possédaient, à Toulouse, un couvent dont parle La Faille, en ses *Annales de Toulouse*, à l'année 1425. Ses membres s'étaient proposé l'amour et l'imitation de Jésus, chef invisible de l'Église, et témoignaient d'une dévotion toute particulière pour son représentant sur la terre, le Souverain Pontife. Un grand dévouement au Saint-Siège les caractérisait en effet, comme ce devait être aussi — rencontre singulière — la note de ces autres religieux, qui, après avoir vécu à côté d'eux, depuis 1540,

1. G.-B. UCCELLI, *Il Convento di San-Giusto alle mura e i Gesuati*, Firenze, 1865. — Le patron du monastère était saint Just, archevêque de Lyon au IV[e] siècle. Les religieuses augustiniennes avaient obtenu, le 6 septembre 1295, une relique insigne de ce saint : elle fut donnée à la cathédrale après la suppression des Jésuates, vers la fin du XVII[e] siècle.

2. Cf. Comtesse DE RAMBUTEAU, *Le bienheureux Colombini.* Paris, Lecoffre, 1893.

finirent par hériter de leur nom, je veux dire les disciples de saint Ignace de Loyola. Avec une nuance, cependant.

A l'encontre des Jésuites, les Jésuates comprirent d'une façon moins grandiose leur rôle social et religieux : ils ne furent pas des « intellectuels ». Leur fondateur, comme saint François d'Assise, le noble *Poverello,* ne voulut jamais recevoir la prêtrise. Pendant deux siècles ce fut, dans l'Ordre, la règle absolue. En dehors de la prière et des pratiques d'une vie chrétienne plus intense, les religieux s'occupaient du soin des malades, de la fabrication des remèdes et de certaines liqueurs, ce qui leur fit donner, par le peuple, le surnom de « Pères de l'eau-de-vie ». A l'intérieur du couvent, ils se livraient encore à d'autres industries, car ils furent avant tout des travailleurs. Trop, peut-être : aussi leurs richesses devinrent rapidement considérables, ce qui leur attira bien des envieux.

Parfois cependant quelques religieux quittaient l'Ordre. Ce fut le cas, par exemple, d'un sculpteur assez connu, Fra Giovanni Montorsoli. Après quelques essais qui ne lui avaient pas réussi, il avait cru trouver sa voie en entrant, jeune encore, au monastère de San-Giusto. Les religieux, ne disant pas la messe, devaient entretenir un chapelain, lequel se trouvait être alors un certain Fra Martino, de l'Ordre des Servites. « Celui-ci ayant remarqué les heureuses dispositions de Montorsoli et considérant qu'il pourrait difficilement en tirer parti au milieu de ces Pères qui ne faisaient guère autre chose que réciter des *Pater noster* [1], peindre des vitraux, distiller des liqueurs, cultiver des jardins et semblables exercices, sans se livrer à l'étude et se préoccuper des belles-lettres — il sut donc si bien dire et faire que le jeune homme, ayant quitté les Jésuates, prit l'habit chez les Servites, au couvent de l'Annunziata, à Florence, le 7 octobre 1530, et fut appelé Fra Giovanni Agnolo [2]. »

Les Jésuates, heureusement pour eux, n'ont pas toujours eu affaire à des religieux aussi inquiets que Montorsoli et à des chapelains aussi peu délicats, en matière de vocation, que l'indiscret Fra Martino. On compte, parmi eux, quelques bons peintres, par exemple Fra Benedetto de Brescia, Fra Giuliano de Florence, celui qui travailla longtemps à leur monastère de Sienne, et mourut en 1487, enfin Fra Benedetto de Luca. Fra Giovanni de Milan fut au contraire un excellent horloger : on lui doit, en autres, l'horloge de la tour du Palais municipal de Sienne, en 1425.

Il faut considérer les Jésuates comme ayant été surtout des artisans. Ils avaient un commerce important de bleu d'outre-mer, cette couleur pré-

1. Je pense que Fra Martino avait un peu moins de désinvolture dans son langage : mais je traduis exactement le texte de Vasari.

2. Vasari, en la Notice sur Montorsoli, au début.

cieuse dont on faisait alors un grand usage, pour donner plus de prix aux peintures, surtout depuis que l'ancienne pratique des fonds d'or avait été délaissée. On s'est demandé si, au lieu de l'extraire du lapis-lazzuli, ce qui le rendait encore plus coûteux que l'or, ils n'avaient pas trouvé un moyen de le produire par des procédés chimiques. Mais Uccelli suppose, avec plus de vraisemblance, que si l'on s'adressait à eux de préférence, c'était qu'ils le livraient à leurs clients exempt de ces impuretés auxquelles d'autres fabricants, moins scrupuleux ou moins habiles, ne se gênaient pas de le mêler [1].

La grande réputation des Jésuates venait toutefois d'une autre source, de leur habileté à peindre les vitraux. Ils s'en occupaient activement dans tous leurs monastères. Parmi la liste des meilleurs peintres verriers que donne l'Archive de Milan, de 1465 à 1487, on trouve un grand nombre de religieux jésuates. Le prieur de Bologne, Fra Niccolo, y excellait en particulier : ce fut lui qui exécuta, en 1476, un grand vitrail pour le Dôme.

A San-Giusto de Florence, nous savons, par document, qu'on livra six vitraux, en 1466 [2], pour la lanterne de la coupole de Santa-Maria. La Seigneurie leur commanda, une autre fois, quatre fenêtres pour le Palais municipal. Nul doute qu'ils aient aussi travaillé pour d'autres églises de Florence. En 1477, ils ont des commandes pour Arezzo, où ils ne tardèrent pas, d'ailleurs, à établir un de leurs monastères.

Au début du XVIe siècle, la décadence de leur fabrique commence à se faire sentir : on les voit surtout occupés à un grand nombre de fenêtres « di vetro bianco ». Mais cela tenait au discrédit toujours croissant de la peinture sur verre. Elle n'avait d'ailleurs jamais été très prospère en Italie : on n'y voit, à aucune époque, une floraison de vitraux d'églises comparable à celle de notre XIIIe siècle français. L'art italien n'aime pas le mystère, et ses temples sont faits pour hospitaliser largement la belle lumière. Sur les murailles, bâties tout exprès pour cela, le peuple aimait à lire à son aise ces histoires de sainteté que les peuples du Nord déchiffrent avec peine à travers leurs vitraux. Pour cela il fallait aux Italiens une lumière qui arrive toute pure, sans être altérée par des vitres de couleur. Toutefois, on cite quelques bonnes verrières en Toscane et en Ombrie. Pérouse en possède une des plus remarquables. Ce sont là des exceptions. Eussent-ils été encore plus habiles, les Jésuates n'auraient pas réussi davantage à créer, dans leur patrie, une véritable école de peintres verriers.

1. G.-B. Uccelli, lib. cit., p. 122. Cet auteur a publié, à ce sujet, divers documents, entre autres une lettre de Michel-Ange faisant, en 1508, au prieur des Jésuates, une commande de bleu d'outre-mer.

2. Crowe et Cavalcaselle, lib. cit., IV, 1, p. 201. Cf. également un article de Caffi, *Tre Fratri Ingesuati e i loro dipinti sul vetro.* Arte e Storia, an. x, n. 5.

En obtenant San-Giusto, l'ancien couvent des Augustiniennes, les Jésuates, à dire vrai, ne recevaient pas un cadeau des plus magnifiques. L'église était vieille, toute délabrée. A peine quelques arpents de terre autour du couvent, et, d'après le cadastre de 1438, « des chambres, à l'intérieur, dix étaient en ruine, et les murailles des autres se trouvaient toutes fendues et sur le point de tomber. Qui voudrait les restaurer, dit encore le cadastre, y dépenserait bien deux cents florins, et même plus ».

Mais les Jésuates n'en étaient pas à reculer devant une dépense de deux cents florins. Ils arrivaient à San-Giusto avec des rêves d'un établissement splendide. Aussitôt ils se mirent à l'œuvre, et y dépensèrent, d'après Farulli, une somme de plus de cent mille florins [1].

L'église fut reprise complètement, sous la direction d'Antonio di Giorgio di Settignano, et de nombreux artistes travaillèrent à l'orner. On ajouta au vieux monastère un bon nombre de nouveaux bâtiments, plusieurs cloîtres magnifiques, un grand réfectoire, un chapitre, des ateliers pour la fabrication des vitraux, d'autres pour la fabrication de ces essences dont les Jésuates avaient le secret et, probablement, le monopole. Bref, en très peu de temps, San-Giusto devint un des plus riches monastères de Florence.

On s'occupait encore à l'embellir, quand survint tout à coup cette terrible journée du 7 octobre 1529, où le peuple en fureur se mit à dévaster toute la campagne autour de Florence, afin de faire le désert devant l'armée des Impériaux qui s'avançaient pour assiéger la ville. La ruine fut complète, irréparable. A peine quelques-uns des objets les plus précieux furent sauvés du désastre. Le Pérugin surtout en devait souffrir. Pour le faire mieux comprendre, Vasari n'a pas cru inutile, dans la *Notice* qu'il lui consacre, de nous conserver, très détaillée, une description du monastère détruit.

Il parle d'abord de l'église proprement dite, de son architecture, de son organisme intérieur et des principales œuvres d'art qu'elle contenait, entre autres, de Benedetto de Majano, un *Christ avec la Vierge et saint Jean*, un *Saint Giusto* de Gherardo Miniatore, deux tableaux du Pérugin, celui actuellement à la Calza et le *Christ au jardin des Oliviers* de l'Académie des Beaux-Arts, enfin, sur le maître-autel, le beau tableau de Domenico Ghirlandaio, aujourd'hui aux *Uffizi*, la Vierge trônant, entourée d'anges, avec saint Michel, l'archange Raphaël et dans le bas, à genoux, saint Giusto et saint Zanobi [2].

1. Après la ruine du couvent, l'estimation officielle, que M. Ucelli a retrouvée et publiée, ne monte qu'à 20.030 florins. Mais elle ne tient compte que de la maçonnerie, et cherche à réduire au minimun le dommage causé : il s'agissait, en effet, d'une note à payer, et on la voulait le moins élevée possible. Elle ne considère pas les dépenses pour l'ornementation, et ne dit rien des œuvres d'art contenues dans le monastère. On ne parle pas non plus des frais considérables supportés par les Jésuates pour organiser leurs différents ateliers.

2. Salle de Lorenzo Monaco, n. 1297. ALINARI, n. 422.

Signalons en passant, puisqu'il a travaillé dans le voisinage du Pérugin, ce peintre merveilleusement actif, qui « aurait voulu couvrir d'histoires toutes les murailles de Florence », tellement il se sentait de verve pour les raconter. Plus jeune de trois ans, il devait mourir en pleine activité, l'année 1494, après une carrière extraordinairement remplie, toujours fidèle aux vieux procédés de son art, et malgré cela le peintre le plus délicieusement réaliste de toute sa génération. Il avait, lui aussi, travaillé en Ombrie, où il laissa, à Narni, un grand *Couronnement de la Vierge*. Mais il n'a rien d'ombrien. Son tableau des Jésuates, comparé à ceux du Pérugin, en est tellement éloigné qu'il est presque impossible d'essayer entre eux une lointaine comparaison [1].

Il ne faut pas oublier que Ghirlandaio était avant tout peintre de fresques ; on le connaît trop bien sous cet aspect pour qu'il soit nécessaire de faire autre chose que de le rappeler. Pour le rapprocher du Pérugin, il conviendrait donc de se placer avant tout sur ce terrain. Mais l'occasion ne s'en présentera pas en parlant du monastère des Jésuates.

Après la description de l'église, Vasari commence celle du monastère. C'est alors qu'il est amené à faire l'inventaire des œuvres d'art qu'y avait le Pérugin. On trouvera la suite de cette description dans le texte même de notre ouvrage (page 410 et suiv.) Nous n'avons pas besoin d'y revenir.

III

Époque probable des peintures du Pérugin chez les Jésuates [2]

A quelle époque de son existence faut-il placer les peintures du Pérugin chez les Jésuates? — En l'absence de documents écrits qui nous permettraient d'en fixer l'année d'une façon positive, nous sommes réduits aux

1. Autant les deux tableaux du Pérugin sont aérés, surtout le *Christ au Jardin des Oliviers*, autant celui de Ghirlandaio manque d'air et paraît lourdement composé. Le ciel, à dire vrai, n'y a pas de place : c'est à peine si, par delà le mur du fond, et entre les arbres, on en peut entrevoir quelque lambeau. L'ordonnance en gradin est, de même, toute florentine. On y reconnaît la pure tradition de Baldovinetti. Le tableau reste sévère, malgré la grâce incontestable des figures. Il est peint à la détrempe, entièrement. Rien ne vaudrait comme l'étude de ce tableau de Ghirlandaio pour bien saisir toute la distance qui sépare la manière florentine de celle que le Pérugin allait bientôt inaugurer.

2. Nous avons cru meilleur de rejeter cette discussion à l'Appendice de notre livre à cause des développements où elle devait forcément nous entraîner.

hypothèses et aux inductions. Elles peuvent être de deux sortes, selon que nous les emprunterons aux caractères intrinsèques des peintures elles-mêmes — puisqu'il en reste trois, et nous les avons étudiées, — ou aux vraisemblances tirées de la chronologie générale des ouvrages et de la vie du Pérugin. C'est uniquement de ces dernières que nous allons parler. Elles suffiraient, au besoin, pour nous autoriser à placer ces peintures à l'époque de la jeunesse du Pérugin.

Pour permettre de mieux suivre notre argumentation, indiquons tout d'abord la méthode sur laquelle elle est construite. Les peintures des Jésuates constituaient un ensemble relativement considérable. Il est certain qu'elles ont demandé au Pérugin un temps notable, et que les travaux en furent poussés d'une façon assez suivie, surtout pour la décoration des cloîtres, où il ne s'agissait que de peintures à fresque. Nous les considérons donc comme un ensemble important, et nous croyons devoir les placer, dans l'existence du Pérugin, à une époque qui ne soit pas encombrée par une trop grande multiplicité de travaux connus ni même d'autres occupations authentiquement constatées. Or, à partir de 1480, son existence est extraordinairement compliquée d'événements et de travaux de toute sorte. C'est donc antérieurement à cette époque que nous mettrons les peintures des Jésuates : nous les regardons comme le monument par excellence de sa jeunesse artistique.

L'activité du Pérugin a toujours été considérable : elle persiste encore dans ses dernières années, bien qu'elle ait changé de nature, et, pour ainsi dire, d'objet, son idéal artistique s'étant notoirement amoindri. La multiplicité de ses entreprises fut toujours grande. Il voyage beaucoup. On a cru nécessaire de lui supposer plusieurs ateliers dans des villes différentes pour expliquer qu'il ait pu mener de front tant de travaux. Leur classification ne paraît donc pas aisée, en dehors de la simple chronologie. Malgré cela, il faut essayer de partager son existence en certaines périodes, en les désignant d'après les lieux où il semble avoir été occupé d'une façon plus suivie, sinon tout à fait exclusive. Nous dirons alors que la vie du Pérugin se divise en quatre périodes.

Nous appellerons la première la *Période ombro-florentine* : c'est l'époque de la jeunesse, avant les travaux de la Sixtine. La seconde serait la *Période romaine* et irait, à peu près, de 1480 à 1492. Vient ensuite la *Période florentine proprement dite*, de 1493 à 1506. La dernière partie de son existence se passe presque exclusivement dans sa patrie ; nous pourrons donc la regarder comme la véritable *Période ombrienne*. Elle comprend environ dix-huit années, de 1506 à 1524, l'époque de sa mort[1].

1. Il est bien entendu que ces divisions n'ont pas une valeur absolue. Nous dirons,

Il ne peut être question de placer les peintures des Jésuates pendant cette dernière période de la vie du Pérugin. Les mettrons-nous à l'époque précédente, lorsque, après avoir quitté Rome, à l'avènement d'Alexandre VI, il s'établit d'une façon plus suivie à Florence, qui devint son quartier général, jusqu'à l'échec de son tableau de l'Annunziata, en 1505 ? On pourrait le croire toutd'abord, car c'est bien la *Période florentine* par excellence de sa carrière.

Au cours de ces années se placent un certain nombre de ses ouvrages : le tableau de Fiesole, daté de 1493 ; les fresques du *Chapitre de Cestello*, commencées à la même époque ; le portrait de Francesco dell' Opere, daté de 1494 ; la *Pietà* de *San-Chiara*, 1495 ; le retable de Vallombreuse, 1500 ; et enfin celui de l'*Annunziata*.

Mais ces travaux n'auraient pas suffi à l'occuper tout entier et à le retenir en Toscane. Florence est bien alors le centre de ses opérations : mais il s'en absente bien souvent. Je le trouve à Pérouse, en 1494, pour la *Vierge avec des Saints* de *Sant'Agostino*, en 1495, pour le tableau de la Confrérie de saint Pierre martyr. Dans les années suivantes il est obligé d'y passer de longs mois, occupé au grand retable de *San-Pietro*. En 1497 il fait un voyage dans les Marches, où il peint, à Fano, le tableau de *Santa-Maria-Nuova*, un de ceux où la critique, à cause des qualités plus particulièrement exquises, aime à noter la collaboration de Raphaël. A partir de 1500, c'est encore l'obligation de longs séjours à Pérouse, pour la décoration du *Cambio*. Il remplit d'ailleurs, en 1501, la charge de prieur de la ville. On le voit signer, en 1502, des contrats pour deux grandes décorations d'autel, destinées, l'une à *Sant'Agostino*, l'autre à *San-Francesco del Monte*. En cette même année il faut placer probablement le tableau de *Santa-Maria de' Fossi*, celui qui se trouve maintenant à Marseille, et puis, en 1504, la grande *Adoration des Mages* de Città della Pieve.

Je ne parle, bien entendu, que des œuvres authentiquement datées. Mais cela suffira, je pense, pour établir que cette période de la vie du Pérugin est trop remplie par des œuvres de toutes sortes, pour qu'il soit possible d'y mettre une importante série, pour laquelle il faudrait lui trouver de longs mois passés à Florence, sans occupation bien déterminée.

J'ajouterai encore que, malgré l'énumération précédente, ce n'est déjà plus l'époque de sa meilleure activité florentine. Sans doute il habite la Toscane d'une façon plus suivie ; il y a des intérêts, des relations, des amis et même, le 1er septembre 1493, une épouse très authentique, Chiara Fancelli. On sent néanmoins qu'il tend, de plus en plus, à délaisser Florence

par exemple, comment, au cours de la *Période romaine*, le Pérugin travaille également à Florence, à Pérouse et dans beaucoup d'autres endroits : mais ce fut tout de même la période la plus franchement romaine de son existence.

pour revenir en Ombrie, où tout, semble-t-il, commence à le rappeler, les honneurs publics, les grosses commandes et encore l'ambition d'être, dans sa patrie, le maître incontesté et universellement choyé.

A Florence, au contraire, n'est-ce pas l'époque où, devant les nouvelles renommées qui commencent à se faire, son étoile menace de pâlir malgré les belles clartés qui s'en échappent toujours, au moins de temps en temps? Les critiques font leur chemin, la jalousie va s'en mêler : c'est un orage qui se prépare, et il ne tardera pas à éclater.

On ne veut plus de sa technique, laquelle semble vieillotte; les beaux tableaux de Fiesole ou de *Santa-Chiara* ne sont encore acceptés qu'à cause de leur indéniable splendeur. Mais que l'artiste se relâche un seul moment dans sa poursuite du mieux, c'en sera fait de lui. Avec le tableau de Vallombreuse, qui est déjà une répétition de choses déjà vues, l'opinion commence à se tourner franchement contre lui. Le retable à deux faces de l'*Annunziata*, dont il avait voulu faire une splendide décoration d'autel, dans le genre de celles qu'il venait d'achever à Pérouse, acheva de le ruiner dans l'opinion de tous. Ce fut un échec complet : il n'avait plus qu'à s'en aller de Florence.

L'année 1506 est probablement la date extrême de son séjour en cette ville. Il la quitta. S'il y revint, ce ne fut qu'en passant et pour des affaires de peu d'importance, pour acquérir, par exemple, en 1515, une sépulture à l'*Annunziata*. Mais l'histoire ne nous dit pas que, pendant les dix-huit années qu'il avait encore à vivre, les Florentins aient jamais songé à lui redemander le concours de ses pinceaux. La cabale elle-même s'est lassée de lui. Il est de ceux-là dont on ne parle plus.

Le Pérugin n'était pas resté, pendant toute cette période de son existence, l'artiste laborieux et convaincu qui peignait, aux Jésuates, les ouvrages dont Vasari nous fait un si grand éloge. Il convient donc de les placer à l'aurore de son talent, et non pas sur son déclin. Ils n'appartiennent pas à la période florentine, celle qui va de 1493 à 1506, environ. Mais faut-il les placer beaucoup plus avant, pendant la période romaine ou dans celle que nous avons appelée la période ombro-florentine?

Nous serions mal venu à prétendre que, pendant les douze années de la période romaine, l'existence du Pérugin est aussi encombrée que dans la période florentine par des travaux historiquement connus. Mais cela ne prouve que la pénurie des documents authentiques pour éclairer cette partie de sa carrière, et la nécessité de recourir à d'autres sources de renseignements. Or, je vais le montrer, la critique est pour l'instant assez mal orientée pour réussir dans cette entreprise délicate. Nous ne devrons pas

nous inquiéter outre mesure de son impuissance, une fois bien constatée la cause qui l'explique.

Les recherches se sont multipliées, au cours de ces dernières années, pour éclaircir l'histoire artistique de Rome pendant la Renaissance. Je ne saurais dissimuler qu'elles ont eu pour résultat de diminuer de plus en plus le rôle que le Pérugin y aurait eu, du moins personnellement. Tout le monde y a gagné quelque chose, excepté lui. On arriverait presque à se demander s'il a fait beaucoup plus que de prêter sa signature pour des contrats et des encaissements de florins... car cela, tout au moins, on ne saurait le lui contester !

Mais il est évident que la critique a outré ses conclusions, poussée qu'elle était par un trop vif désir d'inventer des artistes inconnus, ou de mettre plus en vue certains autres, élèves ou collaborateurs du Pérugin, qu'on avait, jusque-là, trop négligés. Parmi les peintures anonymes de l'époque, on ne songe guère à se demander s'il n'y en aurait pas quelques-unes qu'il conviendrait de lui attribuer. Ce serait de la bienveillance : on n'y est point porté, quand il s'agit du Pérugin ! Mais où je me demande si l'on n'y met point d'acharnement, c'est quand on s'efforce de lui enlever des peintures que tout le monde, jusqu'à ces derniers temps, s'accordait à lui attribuer.

Voici, par exemple, les peintures de la Sixtine. Leur histoire n'a pas encore été complètement débrouillée, je ne l'ignore pas. Mais je ne puis m'incliner devant les arguments dont on prétend se servir pour enlever au Pérugin la plus grande partie des fresques que Vasari lui attribuait dans l'ensemble de la décoration. On lui conteste, par exemple, l'*Assomption de la Vierge*, dans le bas de laquelle il aurait placé, d'après Vasari, le portrait du Pape, à genoux, pour la seule raison que Sigismondo de' Conti, un historien contemporain, en ayant écrit que la sainte Vierge semblait réellement s'élever de la terre vers le ciel[1], cela ne pouvait pas s'appliquer à une peinture à laquelle aurait travaillé le Pérugin ! En effet, dit M. Schmarsow, il n'a jamais possédé la science du raccourci au point de produire une pareille illusion ; un seul artiste en était alors capable : Melozzo da Forli. C'est donc lui qui a peint l'*Assomption de la Vierge* de la Sixtine, et non pas, comme le dit Vasari, le Pérugin.

1. Schmarsow, *Pint. in Rom.*, p. 214. Voici le texte de l'historien ombrien dont parle Schmarsow : « In fronte autem altaris imago ipsius Virginis Mariæ in cælum assumptæ tanta arte depicta erat, ut sese humo attollere et vi æthera tendere videretur. » Sigismondo de' Conti da Foligno, *Le storie de' suoi tempi* (1475-1510), vol. II, p. 204. Il ne convient peut-être pas de tirer des conclusions trop techniques d'observations dans le genre de celles de cet excellent Sigismondo. La fresque du Pérugin lui avait fait plaisir, mais voilà tout. Je ne pense pas qu'il ait voulu en signaler les raccourcis savants : du moins son texte ne l'indique pas suffisamment.

Mais que penser d'une méthode qui consiste à enlever au Pérugin tout ce qui ne s'accorde pas avec l'idée préconçue que l'on se fait de son talent ? On pourrait peut-être y avoir recours, d'une façon toute provisoire, jusqu'au moment où elle se trouve en désaccord avec les faits bien constatés. Mais il faut y renoncer dans les cas où, réduits aux textes seulement, comme pour les peintures détruites de la Sixtine, on y trouve précisément l'affirmation de cette excellence particulière qu'on veut lui contester. Car, si le texte de Sigismondo de' Conti prouve quelque chose, c'est justement que le Pérugin, tout autant que Melozzo da Forli, son condisciple chez Piero della Francesca, était capable d'exécuter une vue de bas en haut, et de produire l'illusion d'un mouvement d'ascension vers le ciel. Vasari, d'autre part, ne nous avait-il pas prévenus que le Pérugin faisait de la perspective une « profession particulière »? A supposer que Sigismondo de' Conti s'entendît en perspective, et qu'il ait voulu louer à ce point de vue la fresque de la Sixtine, il n'a fait autre chose que de confirmer le témoignage de Vasari. On ne saurait donc, d'aucune façon, s'autoriser de lui pour enlever au Pérugin une fresque de la Sixtine, sous prétexte de qualités particulières qui n'auraient pas été du ressort de son talent.

Je pense qu'il faut toujours mettre une grande prudence dans les tentatives que l'on fait pour réformer des attributions traditionnelles. On y est souvent conduit par les nécessités de son sujet : mais le nôtre nous demandait simplement de nous en tenir à la tradition. Un moment viendra peut-être où la « critique péruginesque », devenue plus entreprenante, s'y essaiera à son tour, revendiquant pour notre peintre des œuvres que l'on donne actuellement à d'autres artistes. Nous n'avons pas besoin de le tenter pour établir que la période romaine de son existence a été remplie par des entreprises suffisamment importantes pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y placer les peintures des Jésuates. Il suffira pour cela de respecter l'enseignement traditionnel.

Il nous apprend que le Pérugin, malgré la concurrence des plus grands artistes de l'époque, a vraiment été le peintre préféré de Sixte IV. Il fut chargé de la besogne la plus importante quand le Pape se décida à faire décorer sa chapelle. La tradition lui attribue, à la Sixtine, non seulement la *Remise des clefs à saint Pierre*, mais encore le *Baptême du Christ* et aussi le *Voyage de Moïse*, fresques toujours existantes, sans compter la grande *Assomption*, dont le *Jugement dernier* de Michel-Ange occupe aujourd'hui la place, et un certain nombre de peintures ornementales, y compris celles de la porte même de la chapelle. Voilà pour ses œuvres à l'intérieur du Vatican, plus spécialement dans la Sixtine. Mais n'en fit-il pas d'autres, à Rome même, pendant le pontificat de Sixte IV? Il est permis de le supposer, étant donnée la faveur dont l'honoraient le Pape et toute la famille des della Rovere.

Après l'avoir fait venir de Florence, on ne dut pas lui permettre aussi facilement d'y retourner pour de longs séjours. Je ne vois pas le moyen de lui faire entreprendre à cette époque les peintures des Jésuates. Cela lui devint-il plus facile dans les années qui suivirent la mort de Sixte IV? Nous avons un certain nombre de raisons pour continuer à en douter.

C'est d'abord qu'Innocent VIII, le successeur de Sixte IV, ne cesse pas de l'occuper[1]. Il touche 300 florins, le 20 novembre 1484, pour certains travaux exécutés lors des fêtes du couronnement, et 83 florins, en 1485, pour les peintures de la porte de la Sixtine. Ce ne sont pas là des entreprises bien importantes. Mais elles prouvent tout de même qu'on l'avait là, sous la main, vivant à Rome, puisqu'on a recours à lui, comme à un peintre ordinaire du Vatican, pour les besognes courantes. Mieux encore que des commandes considérables, par exemple celle d'un tableau d'autel, elles permettent de supposer qu'il habitait Rome d'une façon assez suivie.

Mais quelles sont les peintures auxquelles se rapporte la quittance du 5 mars 1490? La somme est importante : 180 ducats d'or. Et ce n'est qu'un reste de paiement sur la totalité duquel il avait déjà touché un acompte, peut-être non moins considérable. Tout cela doit se rapporter à des travaux d'une autre nature que ceux de 1484 et 1485. Nous ne saurions en dire rien de plus particulier. Mais il ne faut jamais perdre de vue les nombreuses peintures du Vatican qui ont été détruites sous les règnes des pontifes suivants. Mantegna, Piero della Francesca, Melozzo da Forli, le Sodoma, enfin tous les plus grands artistes de l'époque y ont perdu quelque chose : le Pérugin comme les autres, très probablement.

Il importe maintenant de considérer quelle fut, pendant ces années, la situation particulière de notre artiste. Il n'a jamais été ce que l'on peut appeler un « courtisan ». Une fois cependant, au cours de son existence, des liens tout particuliers semblent l'avoir tenu dans la dépendance d'une des plus glorieuses familles de l'époque. Quand un artiste se mettait alors au service d'un puissant protecteur, il y perdait le meilleur de son indépendance et de sa liberté. On sait comment l'indomptable Michel-Ange lui-même y fut pris. Son tyran s'appelait Jules II : je suppose qu'avant son pontificat, quand il n'était encore que le cardinal Julien della Rovere, son humeur n'était pas beaucoup plus accommodante. Or ce fut, précisément, le protecteur du Pérugin : il a dû lui faire payer assez cher son glorieux patronage.

1. Cf. E. MUNTZ, *Arch. stor. dell' Arte*, an. II, p. 478. Documents relatifs à des paiements en 1484 et 1485. Cinq années plus tard, le Pérugin donne quittance, à Pérouse, d'une somme qu'il lui restait à percevoir pour prix de peintures, « per eum factæ in cappela in palatio apostolico ». MARIOTTI, *Lett. Pitt.*, p. 150. Orsini l'entend de différentes entreprises dans la chapelle *et* dans le palais du Vatican : je ne prétends pas soutenir une semblable disjonction, qui est purement hypothétique.

Ces relations entre le Pérugin et la famille des della Rovere dataient de fort loin, probablement des plus tendres années de l'artiste, celles de l'enfance, les années de Pérouse. Il avait été au service de l'oncle, le pape de la Sixtine. Celui-ci disparu, il resta à la disposition des neveux, surtout du cardinal Julien. Nous le savons d'une façon tout à fait authentique. Sous le pontificat d'Innocent VIII, Julien della Rovere était demeuré très en faveur, tellement que les ambassadeurs se plaignaient d'avoir alors « affaire à deux papes au lieu d'un ». On a publié la lettre que le cardinal écrivait, en juin 1492, pour réclamer le Pérugin aux prieurs d'Orvieto, auxquels l'artiste, dès la fin de 1489, avait promis des peintures pour la cathédrale. La lettre est pressante, presque comminatoire. Si le cardinal oblige ainsi le Pérugin à renoncer d'une façon définitive à la commande d'Orvieto — laquelle était en souffrance depuis plusieurs années, — c'est évidemment qu'il en a besoin, à Rome, pour achever les travaux déjà commencés, ou même pour en entreprendre de nouveaux.

Car il en fit un certain nombre, cela est sûr, et Vasari nous le dit expressément. Il nous parle, entre autres, des peintures du Pérugin « au palais des saints Apôtres, pour Piero Sciarra, où il orna une loggia et plusieurs chambres[1] ». Il lui attribue de même un certain nombre de tableaux, à l'église San-Marco et ailleurs. Je ne suis pas en mesure de dire quelle fut, dans toutes ces commandes, la part personnelle du cardinal della Rovere. Mais son caractère est trop connu pour lui supposer une protection purement platonique. S'il a été le patron du Pérugin — et cela ne fait aucun doute, — il ne lui a pas laissé trop de loisirs pour se mettre au service d'autres que lui[2].

1. Vasari ne se trompe-t-il pas de nom? Je ne trouve pas en effet de Sciarra Colonna pour lui faire habiter, dès cette époque, le superbe palais dont un des della Rovere, le fastueux Riario, avait jeté les fondements. Ce fut seulement Clément VIII qui le donna aux Colonna, dans la personne du cardinal Pompée, pour prix de son vote, lors du conclave où il fut élu.

2. Je rappelle simplement la *Nativité* de la villa Albani, signée et datée de l'année 1491 Le tableau de Naples, commandé par le cardinal Oliviero Caraffa, se rapporte probablement à la période romaine. Crowe et Cavalcaselle supposent qu'il a été peint à Florence et transporté de là jusqu'à Naples. C'est, en tout cas, une hypothèse qu'ils ont tort d'appuyer de l'autorité de Vasari. Car c'est du tableau de San-Sepolcro que celui-ci raconte qu'après avoir été fait à Florence, il fut porté à San-Gilio del Borgo. VASARI-LE MONNIER, VI, p. 40. CROWE ET CAVALCASELLE, IV, I, p. 259, n. 174. Dans le tableau de Naples, le cardinal Caraffa, à genoux, est présenté à la Vierge par saint Janvier. Cette particularité est très rare dans les tableaux du Pérugin. On pourrait presque en conclure qu'il date de la jeunesse. Je n'insiste pas, mes souvenirs de cette peinture étant trop lointains et datant d'une époque où mon attention ne se portait pas encore vers le genre d'observations qui forment la trame de ce travail.

Je n'ai pas à raconter comment l'échec du cardinal Julien, au conclave où fut élu Alexandre VI, marque la fin de la faveur extraordinaire dont le neveu de Sixte IV avait joui, au cours des deux pontificats précédents. Il fut même bientôt obligé de quitter l'Italie et de se réfugier en France. L'avènement d'Alexandre VI met fin également à la période romaine de l'existence du Pérugin. Il revint bien à Rome, lorsque le cardinal Julien fut devenu le pape Jules II. Mais il ne devait pas y rester longtemps. L'année 1492 est la date extrême de cette période qui avait duré douze ans environ. Je crois pouvoir en dire, comme de la période florentine, qu'elle a été trop occupée pour qu'on y puisse placer l'ensemble des peintures des Jésuates.

Sans doute il ne manqua pas, au cours de ces années, de faire plusieurs séjours à Florence. On lui alloue, en 1482, des peintures au palais de la Seigneurie : mais il ne les exécute pas, ce qui permet de croire qu'il était trop occupé par d'autres travaux, mais non pas ceux des Jésuates, car il n'aurait pas manqué de les négliger pour satisfaire de préférence les premiers magistrats de la ville. Je note encore qu'il est poursuivi à Florence, en 1486, pour tapage nocturne auquel il se livre plusieurs fois de suite en compagnie d'un certain Aulista de Pérouse, et condamné de ce fait, en 1487, par les magistrats. Cela nous renseigne un peu sur l'emploi, sinon de ses journées, du moins de ses nuits florentines[1]. Mais pour ce qui est de peintures exécutées à Florence pendant la période romaine, je ne trouve que la *Vision de saint Bernard*, le tableau du musée de Munich.

Je note encore un dernier argument. Car, enfin, pour expliquer le choix qui l'appelait à Rome en même temps que les plus grands peintres de l'époque, et la faveur particulière avec laquelle il y fut accueilli par Sixte IV, il faut bien supposer qu'il avait exécuté un certain nombre de travaux d'importance, d'où était sortie sa réputation. Or, je dois le répéter, avant 1480, nous ne connaissons rien de lui, par voie de documents, sinon la fresque de Cerqueto et les peintures de la chapelle de la Conception. Pour combler ce grand vide, je ne vois que l'ensemble des peintures exécutées chez les Jésuates. Bien plus que toutes celles qu'il dut faire dans la même période

1. « Prefati Octoviri adunati... attento qualiter Pierus Christofori pictor de Perusia de mense decembris anno proxime preterito 1486, animo et intentione excessum maleficium et delictum committendi, pluries et pluries (c'était une habitude !) una cum Aulista Angeli de Perusia nocturno tempore accesserunt armati quibusdam bastonibus in populum Si. Petri maioris de Florentia ut quemdam percuterent et ferirent dictis bastonibus, etc... » *Delib. degli Otto di Custodia*, die X. Julii 1487. Cité par Crowe et Caval., IV, 1, p. 193, note 29. Cette petite anecdote n'est pas inutile pour nous faire comprendre que, chez le Pérugin, le « mysticisme » n'engendrait pas la mélancolie. On a dit que son atelier sentait un peu trop le couvent : mais je n'en veux rien croire, car, dans ce cas, la police n'aurait pas eu à protéger contre ses bastonades nocturnes les paisibles citoyens du quartier de San-Pietro.

— j'ai essayé de les indiquer, — ce furent celles du couvent de San-Giusto qui assirent le plus solidement sa réputation. Elles appartiennent à la période « ombro-florentine » de son existence, et sont le monument par excellence de sa jeunesse.

Notre conclusion devient encore plus vraisemblable lorsque, délaissant les considérations historiques, nous nous attachons de plus près à l'étude positive des trois tableaux qui, par bonheur, ont pu être sauvés, lors de la ruine du couvent des Jésuates. Les fresques détruites avaient des caractères identiques. Ce que nous avons dit des peintures conservées doit s'appliquer à celles qui ne sont plus. Les unes et les autres sont antérieures à la période romaine de la vie du Pérugin.

IV

Un catalogue de fresques votives. — La Rocchiciola

Nous avons consacré ailleurs quelques pages à une étude raisonnée des peintures votives de la Rocchiciola, petit hameau près d'Assise. Cf. *Pèlerinages ombriens*, ch. IV, pp. 149-205. En publiant ici le catalogue exact de ces fresques, nous nous proposons de fournir un document précis où nos lecteurs pourront voir que nous n'avons rien exagéré en parlant, comme nous l'avons fait, de l'importance des peintures votives ombriennes. Il ne faut pas perdre de vue que cette chapelle est tout ce qu'on peut imaginer de moins considérable. Elle ne mesure pas tout à fait 20 mètres de long sur 6m89 de large. Comme je l'ai moi-même écrit, il existe, en Ombrie, un grand nombre de chapelles votives plus intéressantes. Il ne s'agit, ici, que d'un petit oratoire. On jugera, d'après le catalogue de ses peintures, du nombre de celles que contiennent les véritables églises, là du moins où la décoration murale n'a pas été entièrement détruite. Je commencerai par transcrire le catalogue de Guardabassi.



FIG. 126. — *La chapelle de la Rocchiciola.*

Catalogue de Guardabassi. — « *Int.* Abside, affreschi. — I. La sacra famiglia si refugia in Egitto. — II. Presentazione di Gesù al tempio. — III. La disputa coi Dottori ; tali opere reputansi della scuola di Giotto. Nell' Alt. affresco. — In alto Dio benedicente ed ai lati due Angioli, in basso Maria in seggio con Gesù fiancheggiati da San Francesco e Sant' Antonio, lavoro del XV secolo. Lungo le pareti rimangono parecchie pitture votive, e tra l' altre alcuni frammenti di un grandioso affresco della scuola di Giotto. Tav. a tempra — Croce sagomata recante un Crocifisso, opera del XIV secolo ». Guardabassi, *Indice-Guida*, p. 471 (32).

Guardabassi insiste avant tout sur le tableau d'autel, dont je ne parlerai même pas, ne considérant que ce qu'il néglige, les quelques peintures votives qui se trouvent le long des murailles.

Les numéros du catalogue, reportés sur le plan de l'oratoire, indiquent la place que les peintures y occupent. Je décris d'abord les fresques de droite, puis celles de l'abside, ensuite celles de gauche, et enfin les quelques peintures qui se trouvent dans la chapelle latérale.

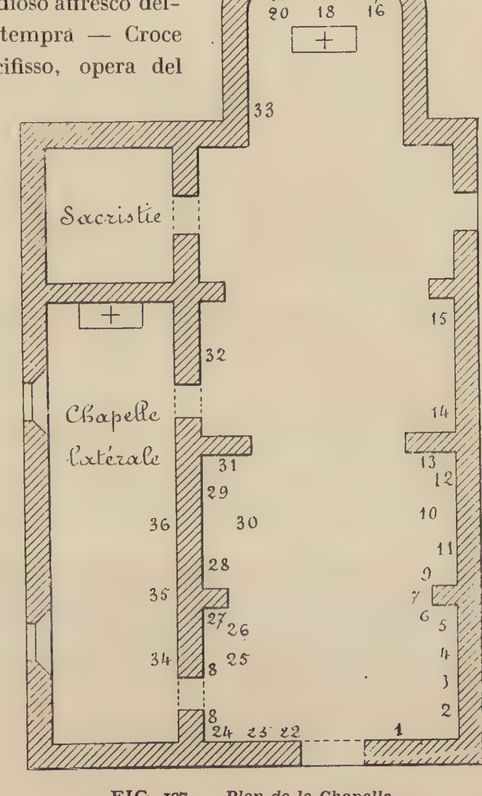


FIG. 127. — *Plan de la Chapelle.*

I. — A droite, *en entrant : Mur intérieur de la façade :* (n. 1) la Vierge, l'Enfant et deux saints, avec un autre agenouillé, blason, inscription : questa figura la fatta fare pauolo d' antonio MCCCC.

Première travée. — Paroi peinte deux fois, du moins en partie. *A)* Traces de vieilles peintures, qu'il est difficile d'identifier, excepté : (n. 2) un grand saint Christophe, avec un reste d'inscription gothique ; (n. 3) une autre peinture, recouverte en partie, avec des débris d'inscription. *B)* Deux peintures beaucoup plus récentes : (n. 4) un guerrier à genoux, avec le costume

de l'époque, reproduit au trait, fig. 129; (n. 5) une sainte Madeleine, inscription illisible.

Sur les trois faces du pilier intérieur adossé au mur, plusieurs figures votives, dont il reste : (n. 6) saint Roch ; (n. 7) une sainte (?) ; (n. 9) un autre saint Roch, avec une inscription illisible. Il ne reste de la peinture que les contours et certaines parties avec du rouge : ou bien cette fresque n'a pas été achevée, ou bien — ce qui est plus probable — elle a été faite dans de mauvaises conditions, et non pas à *buon fresco* (Cf. p. 482, note 1), et les couleurs ont disparu.

Deuxième travée. — Presque tout le mur ($3^{m}68$) est occupé par (n. 10) une grande Vierge avec saints, dans le style giottesque, aujourd'hui fort endommagée, mais avec des détails encore charmants. En outre deux figures (n. 11 et n. 12), représentant sainte Catherine. Elles sont de hauteur inégale et de caractères différents. Inscription du n. 12 : BARBARA DI CIPRIANO E SEPIA. F. F. 1569.

Sur la façade du second pilier, celui qui soutenait autrefois la poutre transversale sur laquelle reposait, selon la coutume, le grand crucifix, d'ailleurs conservé ici (Cf. infra, n. 15) : (n. 13) une belle Crucifixion, en fort bon état et mesurant $1^{m}75$; le Christ en croix avec la Madeleine et saint Jean. Inscription : HOC OPUS FECIT FIERI COSTANTIUS DE SBACELLO 1502.



FIG. 128. — *Une Madone.*

Troisième travée. — Paroi autrefois entièrement peinte. On y voit les traces d'une grande composition dont il ne reste plus (n. 14) qu'un saint François recevant les stigmates. La partie inférieure, à gauche, a été recouverte par le pilier ajouté postérieurement. De plus, fixé contre le mur — il ne s'agit donc point d'une fresque — (n. 15) grand crucifix de bois, bien conservé ; aux coins des bras de la croix, l'Addolorata et saint Jean ; en haut, le Père éternel.

II. — PEINTURES DE L'ABSIDE : Elle est formée de cinq travées, dont trois avec des peintures. A chacune de celles-ci, une scène et, au-dessus, une figure dans un médaillon. Deuxième travée, côté épître : (n. 16) Naissance de saint Jean-Baptiste; en haut : (n. 17) Sainte Claire. Troisième travée : (n. 18) La fuite en Egypte; en haut : (n. 19) Le Saint-Esprit. A la suite :

(n. 20) Dispute des docteurs de la Loi; en haut : (n. 21) Saint François. La fresque du milieu est inachevée ou abîmée (cf. n. 9); Sainte Claire et le Saint-Esprit ont été repeints.

III. — A GAUCHE, *en entrant* : *Mur intérieur de la façade,* trois peintures. — (n. 22) : Saint Roch, plus grand que nature; dessins et coloris vigoureux mais sans finesse, la figure est presque horrible, inscriptions illisibles. (N. 23) : *Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux*; au-dessus : un baldaquin que soutiennent deux anges, inscription illisible. (N. 24) : Autre *Vierge et Enfant*, d'un caractère tout différent; inscription illisible, date (15$\frac{4}{7}$9) 15.9 (probablement 1549), malheureusement très retouché (fig. n. 119, page 474, h. t.).



FIG. 129.
Le chevalier de la Rocchiciola.

Première travée. — Au-dessus de la porte conduisant à la chapelle latérale : (n. 25) une grande fresque des plus remarquables (larg. 3m36). Au centre : La Vierge assise et l'Enfant; à droite : Saint Jacques et sainte Catherine; à gauche (fig. 130) : Sainte Madeleine et saint Antoine, ermite. — Armes du donateur : aigle noir sur fond d'or, répétées plusieurs fois dans le bel encadrement qui renferme une magnifique inscription en caractères gothiques : **Hoc opus fecit fieri angielus iouannes magisstri angieli sub A. D. MCCCCX.** En bas, à droite et à gauche de la porte : (n. 8) Saint Joseph et saint Antoine, très mal conservés, inscription illisible. Sur une des faces du pilier : (n. 26) Sainte Catherine, abîmée et repeinte. De plus, caché à moitié par ce pilier, ajouté plus tard : (n. 27) un Saint Sébastien, de l'Ecole giottesque, faisant partie des peintures primitives de la chapelle.

Deuxième travée. — Tout à fait dans le haut, deux figures isolées, peintures votives : (n. 28) Saint Antoine, abbé, et : (n. 29) un saint Evêque; inscription : QUISTA FIGURA A FATO FARE CAVALIERI 1502; l'autre inscription à peu près la même. Au-dessous : (n. 30) grande peinture votive, une des plus intéressantes de la chapelle. Au centre : Saint Antoine; à droite : Saint Julien et saint François; à gauche : Vierge et Enfant (disposition assez rare); sainte Madeleine (caractère plus siennois que giottesque), daté MCCCLXXXXIII. Sur la face du deuxième pilier (faisant pendant à la peinture de droite) : une belle fresque, des mieux conservées (n. 31). Au centre : la Vierge et l'Enfant; à droite : saint Sébastien; à gauche : un saint Luc;

en haut : deux anges soulèvent le baldaquin; figures curieuses qui rappellent celles des tombeaux étrusques; dessiné et peint avec beaucoup de maestria; rappelle assez comme facture la Vierge de l'entrée (à droite, première fresque); inscription : QVISTO S. SEBASTIANO. FE. FARE. FRE IOHANE. FRASOSO. — QVISTA MADONNA CO. S. LVCA. FE. FAE. SALVADORE DA AVSTIN... (manque le reste).

Troisième et quatrième travée. — Les murs n'ont probablement pas été peints entièrement. Il ne reste, en tout cas, qu'un saint évêque (n. 32) : saint Augustin; inscription illisible. (N. 33) Un *Saint Michel, archange,* près du chœur; figure curieuse, rappelle un peu la manière du Pérugin, mais avec plus d'énergie.

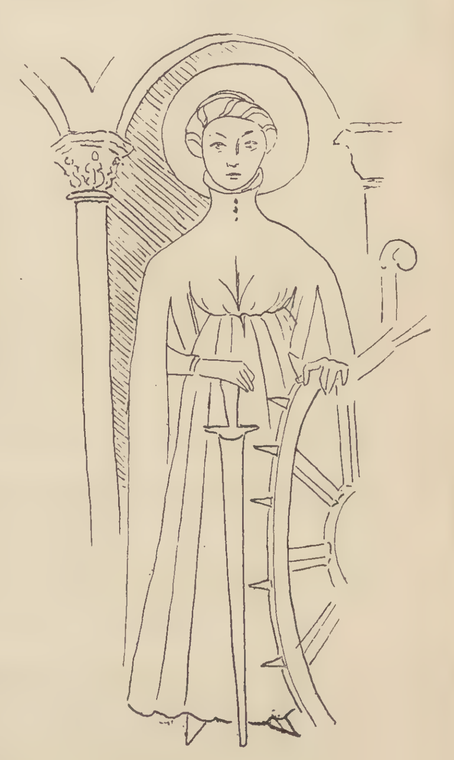


FIG. 130. — *Sainte Catherine.*

IV. — La petite chapelle, *à gauche* : Les peintures sont plus récentes et n'ont plus la même valeur artistique; elles semblent être d'artistes ombriens, entrepreneurs de peintures de piété, mais qui conservent encore les traditions de la bonne époque, au moins pour l'ordonnance et le sentiment religieux; trois Madones à droite et une grande peinture sur le mur de l'autel : (n. 34) Notre-Dame de Bon-Secours; une grande Madone, abritant sous son manteau des religieuses et des femmes agenouillées : QVESTA OPERA LA FATA FAER LE DONN PER LOROE (DE) VETIONE. ET. VOTO. ADI 17 D'APRILE IDLVI; (n. 35) : Vierge et Enfant, avec deux saints. Inscripiton : QVESTA OPERA LA FATA FARE... le reste illisible; (n. 36) Vierge et Enfant avec deux saints. L'inscription, encadrée dans un carton, ce qui est unique ici. A DI 7 D'OTTOBRE A. D. MDLIX QUESTA HOPERA. L. F. F. MARIOTI... DEL BORGO. ET. PIETRO. SVO. NEOPTE. PLASITO. DEL DICTO BORGO.

Enfin, à l'autel (n. 37) : une grande fresque très importante, mais dont li ne reste plus aujourd'hui que le Christ en croix, avec deux saints et des con-

frères à genoux; elle a été non seulement abîmée, mais, dans ce qui reste, presque entièrement repeinte; au dessin des mains et de la figure, on peut juger que l'œuvre primitive ne fut pas sans valeur. Une longue inscription, en partie détruite, nous apprend par qui et à quelle époque fut exécutée cette grande fresque, c'est-à-dire le 15 novembre 1552, pendant la vacance du Saint-Siège. « Frère Chérubin de Montereale, étant gardien du lieu, et cela par les soins et aux frais de la confraternité de la Rochociola ». Suivent, dans l'inscription, les noms de tous les bons confrères : Meneco (Dominico) del Agnola, Giacomo del Taccio, Rufino del Paulo, etc... Et, à la fin, l'inscription, en belles lettres :

LAVS DEO!



TABLES

TABLE DES GRAVURES

♣♣♣♣♣

I. TABLE DES GRAVURES D'APRÈS LEUR ORDRE NUMÉRIQUE

Les gravures *hors texte* sont des reproductions directes; on les indique par les deux initiales H. T. La page se rapporte à leur légende, toujours placée à gauche, aux versos. Elles doivent être reliées, dans le volume, en face de cette légende.

II. TABLE MÉTHODIQUE DES GRAVURES

Les noms des artistes sont indiqués en petites capitales, les noms de lieux en italique.



TABLE DES NOMS D'ARTISTES

Les noms d'artistes ombriens sont en italique. Les chiffres en caractères plus gros indiquent les passages les plus importants relatifs aux artistes nommés. On n'a pas relevé dans cette table ce qui se rapporte au Pérugin. A signifie *architecte*, S *sculpteur*, P *peintre*, F *fondeur*, M *miniaturiste*.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

♣ ♣ ♣ ♣ ♣

Nous indiquons seulement les principaux livres dont nous nous sommes servi, sans prétendre donner une bibliographie complète du sujet. Nous prévenons, en outre, que notre documentation s'arrête à l'année 1898 environ. Nous n'avons donc pu utiliser, ne les connaissant que par des comptes rendus, les travaux les plus récents, ceux, par exemple, de M. Urbini, de Spello, et de M. Magherini-Grazziani, de Città di Castello.

Adamo Rossi, cf. Rossi (Adamo).

Angelucci (Angelo), *La Capella de' Trinci a Foligno, depinta a fresco nel 1424 da Martino Nelli Eugubino*. 1 vol. Torino, 1861.

Archivio storico per le Marche et per l'Umbria. Cf. M. Faloci Pulignani.

Bianconi (Cav. Giuseppe), *Piccolo archivio storico-artistico umbro*. Perugia, 1864–1867. In–8°.

Bianconi (Cav. Giuseppe), *Su Bettona terra antichissima ed illustre dell' Umbria*. Perugia, 1892. In-8°. — Du même auteur, différents opuscules.

Bicchierai, *Alcuni documenti artistici non mai stampati*. Florence, 1855. Plaquette.

Blanc Charles, *Histoires des Peintres de toutes les Ecoles. Ecole ombrienne et romaine*. Paris, Renouard, 1884. In-4°.

Bonacci Brunamonti (Alinda), *Pietro Perugino e l'Arte umbra*, extrait de la *Rivista contemporanea*. Plaq. s. d., in–8°.

Bonazzi (Luigi), *Storia di Perugia dalle origini al 1860*. 2 vol. in–8°. Perugia, Santucci, 1875.

Bollettino della Società umbra di storia patria, Revue trimestrielle, paraissant depuis 1895. Perugia, Boncompagni.

Bragazzi, *La Rosa dell' Umbria ossia piccola guida storico-artistica di Foligno e città contermine*. Foligno, 1864-1866. In-8°.

Braghirolli, *Notizie e documenti intorno a Pietro Vannucci*, extrait du *Giornale di erudizione*. Pérouse, 1874.

Burckhardt, *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia*, trad. de l'all. 2 vol. in–12. Firenze, Sansoni, 1876.

J. Burckhardt, *Le Cicerone*, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. *Art moderne*. 1 vol. in–12 de 829 pages. Ed. fr. Paris, Didot, 1892.

Catalogo dei quadri che si conservano nella pinacoteca Vannucci in Perugia. Perugia, 1887. Plaq. in–8°.

Catalogo delle pitture ed altri oggetti d' arte esistenti nella pinacoteca comunale di Foligno. Une plaq. in–8°. Foligno, 1893.

Cattaneo Raffaele, *L'Architettura in Italia del secolo VI al mille circa*. 1 vol. petit in-4°. Venise, 1888.

Cavalcaselle, *Inventaire des œuvres d'art de l'Ombrie*, publié dans la collection des *Gallerie italiane.*

Cavalcaselle, Cf. Crowe et Cavalcaselle.

Cicognara, *Storia della scoltura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova.* 7 vol. et Album. Prato, 1823-1824.

Cristofani (Antonio), *Delle storie d'Assisi.* 2 vol. in-12, 2e éd. Assisi, 1875.

Crispolti (Cesare), *Perugia Augusta.* Pérouse, 1648. In-4°.

Cronache della Città di Perugia, edite da Ariodante Fabretti. *Arch. stor. ital.* Vol. XVI. Partie II. Florence, 1851. — Autre édition. Torino, 1888.

Crozals (de), *Beato Angelico* de I. B. Supino, traduit de l'italien par M. S. de Crozals. Florence, 1898.

Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei.* En particulier le volume IV. Leipzig, 1872.

Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale.* 1 vol. in-8°, avec gravures, s. d. Librairie de l'Art.

Fabretti (Ariodante), *Biografie de' capitani venturieri dell' Umbria.* 4 vol. 1843. Montepulciano.

Fabretti (Ariodante), Cf. *Cronache inedite di Perugia.*

Fabriczy (de), *L'anonimo Gaddiano,* 1893. Extrait de l'*Archiv. Stor. Ital.*

Faloci Pulignani, *Le Arti e le Lettere alla corte de' Trinci,* dans l'*Arch. st. per le Marche e per l'Umbria.*

M. Faloci Pulignani, G. Mazzatinti, M. Santoni, *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria.* 4 vol. in-8°, 1884-1888.

Francesconi, *Sugli antichi abitanti dell' Umbria,* dans *Alcuni elementi di statistica della provincia dell' Umbria,* Perugia, 1872.

S. Frenfanelli Cibo, *Niccolo Alunno e la Scuola umbra.* Roma, Barbera, 1872. In-8°.

Fumi (Comm.), *Il santuario del S. S. Corporale nel duomo d'Orvieto.* In-8° de 117 pages, avec gravures. Roma, 1896. Je n'ai pu me servir, autant que je l'aurais désiré, des autres savants ouvrages de M. le commandeur Fumi.

Gallerie (le) di Vienna. 2 vol. in-4°. Palermo, 1858.

Gaye, *Carteggio inedito d' Artisti* dei secoli XV, XVI, XVII. 3 vol. Florence, 1840.

Guardabassi (Mariano), *Statistica monumentale ed artistica della provincia dell' Umbria,* publiée dans *Alcuni elementi,* etc. 1 vol. petit in-4°. Perugia, 1872.

Guattani (Giuseppe Antonio), *Monumenti Sabini* descritti da. 3 vol. in-8°, avec gravures. Roma, 1827.

Isidoro del Lungo, ses conférences dans la *Vita italiana.* 1 vol. in-12, 1894. Le recueil de ces conférences, dues à des auteurs variés, comprend cinq volumes édités chez Treves, à Milan.

Jacobilli, *Vite de' Santi e Beati dell Umbria.* 3 vol. in-f°. 1867, Foligno.

Klaczko (Julian), *Rome et la Renaissance,* essais et esquisses. Jules II. 1 vol. in-8°. Paris, Plon, 1898.

Lafenestre, *La Peinture italienne,* 1 vol. de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.* Paris, Quantin.

Lafenestre, *La Vierge du Louvre* (attribuée à Piero della Francesca). *Revue de l'Art,* février 1900.

Lange (Conrad), *Zu Perugino's Jugendentwickelung,* dans *Gesammelte studien... für Springer,* p. 85-103. Leipzig, 1885, in-8°.

Lefort, *Etudes sur les monuments primitifs de la Peinture chrétienne.* 1 vol. in-12. Paris, Didier.

Lermolieff (Sen. Morelli), *Die Werke der italienischer Meister.* Leipzig, 1880. Il existe une édition italienne de cet ouvrage, *Della Pittura italiana,* Treves, 1897.

Lorenzo Sinibaldi, *Guida di Spoleto e suoi contorni.* Vol. in-16. Spoleto, 1873.

LUCARELLI (Oderigi), *Memorie e guida storico di Gubbio.* 1 vol. in-12. Città di Castello, S. Lapi, 1888.

LUPATELLI (Angelo), *Storia della Pittura in Perugia e delle Arti ad essa affini dal risorgimento sino ai giorni nostri.* Foligno, 1895. In-4° de 115 pages.

MALE (Emile), *L'Art religieux du XIIIe siècle en France.* 1 vol. grand in-8°, Paris, Leroux, 1898.

MALVEZZI (Luigi), *Le Glorie dell' Arte lombarda.* 1 vol. in-8°. Milano, 1882.

MANARI (Don Luigi), *Cenni storico-artistici della Basilica di San-Pietro in Perugia con documenti e note.* Publié dans le périodique *L'Apologetico.* Ann. II, vol. IV et V.

MARCHESE (Le Père Vincenzo), *Memorie dei piu insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani.* 2 vol. in-12, deuxième édition. Firenze, Le Monnier, 1854.

MARIOTTI (Annibale), *Lettere pittoriche perugine o sia ragguaglio di alcune memorie istoriche riguardanti le Arti del disegno in Perugia al signor Baldassare Orsini pittore e architetto perugino.* Perugia, 1788, in-8°.

MARUCCHI (O.), *Eléments d'Archéologie chrétienne.* 2 vol. Desclée, 1900.

MAZZATINTI, *Documenti per la storia delle arti a Gubbio,* dans l'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria.* Vol. III, fasc. 9.

MAZZATINTI, Cf. Faloci Pulignani, etc.

A. MEZZANOTTE, *Della vita et delle opere di Pietro Vannucci...* 1 vol. in-8°. Perugia, 1836.

MILANESI, son *Commentaire* sur les *Vite* de Vasari, publié une première fois dans l'édition de *Le Monnier* (1886), puis revu et augmenté dans celle de *Sansoni.* 9 vol. 1882.

MILANESI, *Documenti per la Storia dell' Arte senese.* 3 vol. in-8°, 1854-1856, Siena, Onorato Porri.

MORELLI, *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia.* Perugia, 1863. In-16.

MORELLI (le sénateur), Voir Lermolieff.

MORONI (G.), *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica.* 103 vol. in-8°, de 1840 à 1861. Venezia, tipografia Emiliana.

MUNTZ, *Les Arts à la cour des Papes,* dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.* 1878 à 1882. Paris, Thorin.

E. MUNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* Hachette, 1889-1895. 3 vol. in-4°.

E. MUNTZ, *Léonard de Vinci, l'Artiste, le Penseur, le Savant.* Hachette, 1899. 1 vol. in-4°.

E. MUNTZ, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.* Hachette, 2e éd., 1886. 1 vol. in-4°.

ORSINI, *Guida di Perugia.* 1 vol. in-8°. Perugia, 1784.

ORSINI, *Vita, elogio e memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso.* Perugia, 1804. In-4°.

ORSINI (Baldassare), *Riposta alle lettere pittoriche del signore Annibale Mariotti.* Perugia, 1791. In-8°.

PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti perugini.* 1782.

PASOLINI, *I tiranni di Romagna.* Imola, 1888.

PASOLINI, *Caterina Sforza.* 3 vol. grand in-8°, avec de nombreuses gravures. Rome, Lœscher, 1893.

PASSAVANT, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi.* Ed. franç., 2 vol. in-8°. Renouard, 1860.

PASTOR (Dr Louis), *Histoire des Papes depuis la fin du Moyen-Age,* traduction française de M. Furcy Raynaud, vol. I-IV, Paris. Plon, 1888-1898.

PERKINS, *Les Sculpteurs italiens.* 2 vol. in-8°. Paris, Viviens, s. d.

REYMOND (Marcel), *Histoire de la Sculpture florentine.* 4 vol. grand in-4°. Alinari, Florence, 1897-1900.

RICCI (Marchese Amico), *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona.* 2 vol. Macerata, 1834.

A.-F. Rio, *De l'Art chrétien.* Nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée. Bray et Retaux, 1874. 4 vol. in-12.

A.-F. Rio, *Michel-Ange et Raphaël.* Hachette, 1867. In-8°.

Rosini, *Storia della Pittura italiana.* 2° éd., 7 vol. in-8°. Pisa, 1848.

Rossi (Adamo), *Giornale di Erudizione artistica.* 6 vol. L'année VI est de 1877.

Rossi (Adamo), *I pittori di Foligno nel secolo d' oro delle arti italiane, testimonienze autentiche raccolte ed ordinate dal professore.* Perugia, 1872. Plaq. in-8° de 66 pages.

Rossi Scotti (Cte G.-B.), *Guida illustrata di Perugia.* 3° éd., Perugia, 1878.

Rumohr (C.-F. von), *Italienische Forschungen.* Berlin et Stettin, 1827-1831.

Sansi, ses différents ouvrages sur Spolète, en particulier : *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto.* 1 vol. in-8°. Foligno, 1869.

Santoni, Cf. Faloci Pulignani, etc.

Scaccia (Can.), *Notes sur Città della Pieve,* dans *Charitas,* Città della Pieve, 1895.

Schmarsow, *Pinturicchio in Rom.* Une plaq. in-8°. Stuttgart, 1883, et *Melozzo da Forli.*

Sordini Cav. Giuseppe, *Spoleto,* dans *La Patria, Geografia dell' Italia.* Vol. III, Torino. Diverses monographies et articles de revues.

Supino (I.-B), *Beato Angelico.* 1 vol in-8°. Florence, Alinari, 1898.

Ubaldo Pasqui, *Nuova guida di Arezzo.* 1 vol. in-12. Arezzo, 1882.

Uccelli (G.-B.) *Il convento di San-Giusto alle mura e i Gesuati.* 1 vol. in-12. Firenze, 1865.

Vermiglioli, *Di Bernardino Pinturicchio...Memorie..,* 1 vol. in-8°. Perugia, 1837.

Vermiglioli, *Due scritti autografi del pittore Pietro Vannucci da Castello della Pieve... Scoperti nella sua patria in febbrajo dell' anno 1835.* Perugia, in-4°.



TABLE GÉNÉRALE
DES MATIÈRES

♠♠♠♠

PREMIÈRE PARTIE

La Peinture ombrienne avant le Pérugin

LIVRE PREMIER

L'ART OMBRIEN AVANT LE MILIEU DU XVe SIÈCLE

LIVRE DEUXIÈME

LA PEINTURE OMBRIENNE VERS LE MILIEU DU XVe SIÈCLE

DEUXIÈME PARTIE

La Jeunesse du Pérugin

LIVRE PREMIER

L'ÉDUCATION DU PÉRUGIN

LIVRE DEUXIÈME

OUVRAGES DE LA JEUNESSE DU PÉRUGIN

CONCLUSION

Philosophie de l'Art ombrien

APPENDICE

LIGUGÉ (Vienne)

IMPRIMERIE SAINT-MARTIN

M. BLUTÉ

